GAGNON
VOL. 1-2409

ELEMENTARY TREATISE

ON

MUSIC,

MORE PARTICULARLY ADAPTED TO THE PIANO FORTE;

BY

T. F. MOLT.

TRAITE' ELEMENTAIRE

DE

MUSIQUE,

PARTICULIEREMENT ADAPTE' AU PIANO FORTE';

PAR

T. F. MOLT.

QUEBEC:

PRINTED AND SOLD BY NEILSON & COWAN, NO. 3, MOUNTAIN STREET.

1828.

RESPECTFULLY DEDICATED

TO

HIS PUPILS,

BY

T. F. MOLT.

RESPECTUEUSEMENT DEDIE'

à

SES ELÉVES,

PAR

T. F. MOLT.

PRELIMINARY DISCOURSE.

THE encouragement I have met with in this City since I have had the honour to offer my services as a Teacher of Music, has far exceeded my most sanguine expectations, and the desire to justify the confidence reposed in me, induced me to look out for the most proper means of improvement for the Pupils entrusted to my care, in order that they might make such progress as their youth, their talents and application would admit of.

I thought that the most efficacious means to attain this object was, to provide my Pupils with such Books of Elementary Instruction as would induce them to cultivate an intimate acquaintance both with the theory and practice of Music.

I have for this purpose provided myself with various elementary works on Music, composed by the most eminent and celebrated Professors of the Science ; but they have not altogether answered my expectations. These books, published by masters who certainly possess the most distinguished talents, embrace all the rules of the science, but they are written in a manner too scientific, in a style too elevated, and beyond the reach of the understanding of beginners, and are therefore more fit to perfect a Musician than to convey a knowledge of the elementary principles to a Learner; for, in order to understand them, a pupil must already have mastered the first difficulties in the science: consequently none of these works answer the purpose of young beginners.

I have therefore been emboldened to compose a course of elementary instructions, in a style more simple and familiar, so that the developement of the rules may be easily understood by Pupils of tender age ; and to render them more interesting, I have divided them into dialogues or conversations between a mother and her child. Every conversation developes that part of the rules which is assigned to it, and the Pupil, how little talent soever he may have, can, without the assistance of a Teacher, comprehend the signs and characters contained in a piece of music, and apply them to a Piano. The knowledge which a Pupil gains in one conversation, tends to facilitate the learning of the next, and the Pupil thus goes on progressively to the last conversation, without experiencing the fatigue and difficulties generally felt in acquiring the first principles of the science.

As far as I have judged it necessary, I have substituted for technical terms, words more adapted to the understanding of a beginner.

If this treatise has any merit, I owe part of it to several of my friends, who have favoured me with their assistance, and deserve to share with me the favor which the public may think me entitled to.

T. F. MOLT.

DISCOURS PRELIMINAIRE.

L'ENCOURAGEMENT que j'ai rencontré dans cette ville lorsque j'ai eu l'honneur d'offrir mes services comme Maître de Musique, a surpassé de beaucoup mes espérances, et le désir de pouvoir répondre à la confiance distinguée que l'on a reposée en moi, m'a engagé à rechercher les moyens les plus propres à faire faire aux élèves confiés à mes soins des progrès aussi rapides que leur jeune âge, leurs talens et leur application peuvent le permettre.

J'ai pensé que le moyen le plus efficace pour répondre à ce but seroit de mettre entre les mains des élèves des livres d'instructions élémentaires qui pussent leur faciliter l'étude de cette science, et les engager par là à joindre la théorie à la pratique.

Je me suis en conséquence procuré plusieurs livres d'instructions, composés par les Professeurs les plus habiles et les plus célèbres, mais ils m'ont toujours laissé quelque chose à désirer. Ces livres sortis de la plume des maîtres qui possèdent les talens les plus distingués dans la science de la musique, en renferment, à la vérité, toutes les règles, mais elles sont traitées d'une manière trop scientifique, dans un style trop élevé, et hors de la portée de l'intelligence des commençans, et sont généralement plus propres à perfectionner un musicien qu'à inculquer les premiers principes ; de sorte que pour être en état de les bien comprendre, un élève doit avoir déjà surmonté les plus grandes difficultés, ce qui ne répond nullement au besoin d'un commençant.

J'ai donc essayé de composer moi-même un traité de musique élémentaire que j'ai revêtu d'un style absolument simple et familier, afin que le développement des règles pût être aisément saisi par les élèves de l'âge le plus tendre ; et pour le rendre plus intéressant, je l'ai divisé en dialogues ou conversations entre une mère et sa fille. Chaque conversation développe la partie des règles qui lui est assignée, et l'élève, pour peu qu'il ait d'intelligence, peut, sans l'aide d'aucun maître, se rendre compte de tous les signes et caractères employés dans une pièce de musique, et les rendre sur le Piano. Les connoissances que l'élève a acquises dans une conversation facilitent beaucoup l'intelligence de la suivante, et il se rend ainsi progressivement jusqu'à la dernière, sans avoir éprouvé les difficultés que l'on recontre ordinairement lorsque l'on commence à étudier cette science.

Autant que je l'ai jugé nécessaire, j'ai remplacé les mots techniques par des expressions plus à la portée des jeunes élèves.

Si ce traité a quelque mérite, j'en dois une partie à quelques-uns de mes amis qui m'ont aidé de leurs lumières, et je les prie d'agréer mes remercîmens.

T. F. MOLT.

FIRST CONVERSATION.

CHILD. It is long since, Mama, you promised to teach me the Piano; when shall we begin? I would be so glad to be able to play, and I like to hear it so much, that I wait with the greatest impatience for the beginning of your lessons.

MOTHER. I should wish to fulfil my promise, but...

C. But! what prevents you from doing so?

M. The only thing I fear is, that you will not be assiduous enough.

C. Not assiduous! why should I not, since I have the greatest desire to learn?

M. I do not doubt, my dear, that you would like to learn the Piano, but you do not know the difficulties you will have to encounter. The Piano is the most difficult of all the Instruments: it requires great patience, much practice, and a close application.

C. I shall not be without them.

M. Besides, you will perhaps find it rather hard to pass your hours of leisure, or at least a part of them, daily before the Piano.

C. Do not fear Mama, I will not regret my hours of amusement if I can only learn the Piano.

M. And if you should hereafter dislike it, and I should be obliged to make use of my authority to compel you to practice, would you not regret that you ever commenced?

C. Never, Mama! let me but commence, and you will be satisfied of my attention and application.

M. Well, my dear, I will do my best to teach you.

C. How glad I am! when are we to begin?

M. Whenever you like.

C. Well, then, we will play to-day—to-morrow—after to-morrow, and every day, till I am able to play well.

M. This is what you should do.

C. With what shall we begin?

M. Be attentive, and listen to me: The small pieces of ivory and ebony upon which we are going to play, are called Keys.

C. Mama, I know that already.

M. All the Keys together make what is called the Keyboard.

C. Very well—Keys and Keyboard.

M. There are two kinds of Keys, namely, long and short—or white and black ones.

C. It is not difficult to understand all this.

M. Every Key has a particular name.

C. Oh! that changes the thing altogether.

M. You must begin by learning the names of these Keys, and by making yourself familiar with them.

C. I believe, Mama, that this will be the most difficult part of the task.

PREMIERE CONVERSATION.

L'Enfant. Il y a long-tems maman que vous m'avez promis de m'enseigner le Forté-piano ; quand est-ce donc que nous le commencerons ? Je désirerois tant pouvoir jouer de cet instrument, et j'aime tant à l'entendre que j'attends avec la plus grande impatience le commencement de votre instruction

La Mere. J'accomplirois bien ma promesse, mais—

E. Mais ? Qu'est-ce qui vous empêche de le faire ?

M. Rien, mais tu n'auras peut-être pas assez de constance ?

E. Moi ? comment ne l'aurois-je pas maman ? puisque j'ai le plus grand désire d'apprendre à jouer.

M. Je n'en doute pas ma chère enfant ; tu aimerois à apprendre à jouer du Piano-forté, mais tu ne connois pas les difficultés que tu rencontreras en apprenant la musique. Le Piano est le plus difficile de tous les instrumens ; il demande de la patience, beaucoup d'exercice et une longue application.

E. Je ne manquerai pas de tous cela maman.

M. D'ailleurs, tu trouveras peut-être difficile de te résoudre à sacrifier tes heures de récréation et à passer une couple d'heures par jour assise devant un Piano.

E. Ne craignez pas maman, je ne regretterai pas mes heures de récréation si je puis seulement apprendre le Piano.

M. Et s'il te prenoit quelque dégoût et que je fusse obligé d'user d'autorité pour te contraindre à pratiquer, n'aurois-tu pas regrêt de l'avoir commencé ?

E. Jamais maman ; que je commence seulement ; et [illegible] contente de ma constance et de mon application.

M. Eh bien mon enfant, je ferai mon possible pour

E. Ah que je suis contente ! quand est-ce que nous [illegible] ?

M. Quand tu voudras.

E. Eh bien nous jouerons aujourd'hui, demain, après-a[illegible] tous les jours jusqu'à ce que je puisse bien jouer.

M. Il faut que ce soit comme cela.

E. Par où commencerons-nous ?

M. Eh bien, écoute-moi : les petites pièces d'ivoire et d'ébène sur lesquelles nous allons jouer, s'appellent touches.

E. Maman je le savois déjà.

M. Toutes les touches ensemble constituent ce qu'on appèle le clavier.

E. Bon, touches—clavier.

M. Il y a deux sortes de touches, savoir les longues et les courtes, ou les blanches et les noires.

E. Tout cela n'est pas difficile à comprendre.

M. Chaque touche a un nom particulier.

E. Ah, cela change l'affaire.

M. L'on doit commencer par apprendre les noms de ces touches et se les rendre très-familiers.

E. Je crois maman que ce sera aussi le plus difficile.

M. These names are : A. B. C. D. E. F. & G.

C. Are there only seven names for all the Keys ? I am quite anxious to know how that is arranged.

M. You will see it. In examining the Keyboard, you will find, between the white Keys (commencing on the left) three black Keys, then two, and so on to the other end of the Keyboard. Let me see ; can you shew me a white Key, immediately on the left side of two black ones ?

C. Yes, here is one.

M. Shew me now all the Keys which are placed in the same order.

C. Mama, here is one, here is another, &c.

M. Very well, remember all these Keys are called C.

C. Then the same name is given to several Keys.

M. Yes, as you well observe.

C. Now I understand, Mama, how seven names may suffice for all the Keys.

M. Do you understand too, how these Keys, which are all alike, are distinguished and named ?

C. I suppose they are named according to the different order in which the black Keys and the white ones follow each other.

M. So they are. Look now for the white Keys on the right of two black ones, and call them E.

C. Here is one E ; there is another, &c.

M. Repeat now C & E commencing on the left, and continuing to the end of the Keyboard.

C. C, E—C, E, &c.

M. The white Key between the two black ones is called D.

C. Very well, so here is a D, there is another. That is quite easy ; I know already C D & E.

M. Look now for F, which is on the left side of three black Keys.

C. Here is F—F, &c.

M. Now for B on the right of three black ones.

C. Here they are, B—B.

M. There are still two Keys more, namely, G, which is on the right of F, and A, which is on the left of B.

C. These then are G & A—G & A, &c. Now, I know all the white Keys ; and are you to teach me the black Keys immediately ?

M. Not yet ; only repeat often what you have learned to-day, and it will be enough for your first Lesson.

SECOND CONVERSATION.

M. Do you know now the Keys of which we spoke yesterday ?

C. I have learned them long enough.

M. Les noms des touches sont : *do, re, mi, fa, sol, la, si.*

E. Est-ce qu'il n'y a que sept noms pour toutes les touches ? je suis bien impatiente de savoir comment on arrange cela.

M. Tu vas le voir : En examinant le clavier, tu trouveras entre les touches blanches, en commençant à gauche, d'abord trois touches noires, ensuite deux, et cet arrangement continue dans le même ordre jusqu'à l'extrémité du clavier. Voyons, peux-tu me montrer une touche blanche qui se trouve immédiatement au côté gauche de deux touches noires ?

E. Oui, en voilà une.

M. Bien, montre-moi à présent toutes les touches qui se trouvent dans une pareille situation.

E. Maman en voici une, en voici une autre.

M. Fort-bien, maintenant fais attention que toutes ces touches-là s'appellent *do.*

E. On donne donc le même nom à plusieurs touches ?

M. Oui, comme tu vois.

E. A présent maman je comprends que sept noms suffisent pour toutes les touches.

M. D'après cette connoissance, comprends-tu aussi comment on peut distinguer et nommer toutes ces touches qui se ressemblent.

E. Je crois maintenant qu'on les nomme selon l'ordre dans lequel les touches noires et les touches blanches se suivent.

M. Oui, c'est cela. Cherche maintenant les touches blanches au côté droit de deux noires et appele les *mi.*

E. En voici une, *mi,* en voilà une autre, *mi,* etc.

M. Répête à présent *do et mi,* en commençant à gauche et en continuant jusqu'à la fin du clavier.

E. *do, mi,—do, mi,* etc.

M. La touche blanche entre les deux noires se nomme *re.*

E. Bon ; ainsi voici *re,* encore *re.* Cela va bien je connois déjà *do, re, mi.*

M. Cherche maintenant *fa.* qui se trouve au côté gauche de trois touches noires.

E. Le voici, *fa.*

M. Cherche *si,* à droite de trois noires.

E. Le voilà, *si, si.*

M. Il reste encore deux touches, savoir : *sol,* qui se trouve au côté droit de *fa ;* et *la,* qui se trouve à la gauche de *si.*

E. Voici donc, *sol* et *la—sol* et *la,* etc. Je connois à présent toutes les touches blanches, nous allons donc prendre tout de suite les noires.

M. Pas encore, auparavant répète souvent ce que tu as appris aujourd'hui, et ce sera assez pour la première leçon.

SECONDE CONVERSATION.

M. Connois-tu à présent les touches dont nous avons parlé dans la leçon d'hier?

E Maman je les ai étudiées très-souvent.

M. Well, let us see: repeat your Lesson.

C. The white Key on the left of the two black ones is C; the one on the right is E, and the one between them is D. To the right of three black Keys is B, to the left of them is F—to the right of F is G, and to the left of B is A.

M. Very well.

C. Now, Mama, I believe I could begin to play a piece of Music.

M. Let me see you do it.

C. But where am I to begin? I do not know upon which Keys I have to put my fingers to begin to play.

M. Play F.

C. With what hand, Mama?

M. That is indifferent, with the one you choose.

C. But I find there are several F's, which of these do you mean?

M. Take the first in beginning on the left.

C. Here it is.

M. This you will call the first F.

C. First F.

M. Take the following F and call it the second.

C. The others then are the third and fourth F's.

M. Exactly so.

C. Thus, Mama, you could tell me which F. to take.

M. We will first number the other Keys. Look again for the first F.

C. Here it is.

M. Take then the G following, which you will likewise call the first. Apply the same number to the other Keys as far as the next E included.

C. I understand, I am to apply number one to all keys beginning at the first F, until E following on the right.

M. Just so; you will then apply to the keys, from the second F to the E following, the name of second, and you will thus continue to the end of the keyboard, always adding a number at each F.*

C. But now I believe I could begin to play?

M. Observe further that all keys from the first F to the third B included, constitute what is called the bass or lower part of the keyboard, and the others from the third C to the last key of the keyboard the treble, or the upper part of the keyboard, therefore we may say from the upper to the lower part instead of saying, from right to left.

C. Then we could likewise say from the lower to the upper part, instead of from the left to the right?

M. You are perfectly right.

C. Shall I now begin to play?

M. Begin.

C. Name the keys for me.

---

* To distinguish the different notes of the same letter from each other, the Germans have adopted a literal notation, called their Tablature, which, from its ingenuity and utility deserves to be more universally known than it is at present. The lowest series of seven notes (in this treatise marked first C, D, E, second F, G, A and B,) is called by the Germans the great octave, being expressed by capital letters, thus, C, D, E, F, G, A, B. The next series of seven notes is called the small octave, expressed with small letters, c, d, e, f, g, a, b. The third series being expressed by a small stroke over each letter, is called the once-marked octave; the following being marked with two similar strokes is called the twice-marked octave.

The few notes below the great octave are called contra-tones, and marked with double capitals, thus, BB. AA, GG, FF.

(CALLCOTT.)

M. Eh bien répète-moi ta leçon.

E. La touche blanche au côté gauche de deux noires est *do*, celle au côté droit est *mi*, et celle entre les deux noires, *re*. Au côté droit de trois noires est *si*, au côté gauche *fa*, à la droite de *fa* est *sol*, et à la gauche de *si* est *la*.

M. Cela va très bien.

E. Je crois, maman, que je pourrai commencer à jouer une pieçe ?

M. Eh bien, voyons !

E. Mais par où commencer ? je ne sais pas sur quelles touches mettre les doigts pour jouer.

M. Joue *fa*.

E. Avec quelle main maman ?

M. N'importe—avec celle que tu voudras.

E. Mais je trouve là plusieurs *fa* duquel est-ce que vous parlez ?

M. Prends le premier que tu trouveras en commençant à gauche.

E. Le voici.

M. Tu l'appelleras *premier fa*.

E. *Premier fa*.

M. Prends le *fa* suivant et appelle le *second fa*.

E. Les autres seront donc le *troisième fa*, le *quatrième fa* etc.

M. Exactement.

E. Ainsi maman, vous pourriez m'indiquer quel *fa* je dois prendre.

M. Nous allons auparavant numéroter les autres touches ; cherche encore le premier *fa*.

E. Le voici.

M. Prends ensuite le *sol* suivant que tu appelleras aussi le *premier*, et applique le même numèro aux autres touches jusqu'au premier *mi* inclusivement.

E. Je comprends, je donnerai le nom de *premier*, à toutes les touches à commencer depuis le premier *fa* jusqu'au *mi* suivant à droite.

M. C'est bien ; tu donneras ensuite aux touches qui commencent par le second *fa*, à continuer jusqu'au *mi* suivant, le nom de second, et tu continueras ainsi jusqu'à la fin du clavier, en augmentant toujours d'un nombre à chaque *fa*.*

E. Mais à présent je crois que je pourrois commencer à jouer ?

M. Fais encore attention que toutes les touches depuis la première à gauche jusqu'au 3me *si* inclusivement forment ce que l'on appelle la basse, et les autres depuis le troisième *do*, jusqu'à la dernière touche du clavier, la haute ; C'est pourquoi on dit aussi depuis le haut jusqu'en bas au lieu de dire de droite à gauche.

E. On peut donc dire aussi depuis le bas jusqu'en haut, quand on voudra dire de gauche à droite.

M. Tu as raison.

E. Commencerai-je maintenant à jouer.

M. Commence.

E. Nommez-moi donc les touches ?

* Afin de distinguer les différentes notes qui se rendent par les mêmes lettres, les Allemands ont adopté une manière de différencier ces lettres, que l'on nomme Tablature, et qui par sa clarté et son utilité, mérite d'être plus généralement connue qu'elle ne l'est à présent. La plus basse série des sept notes (marquée dans ce traité, premier *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* et *si*) s'appelle la grande octave, étant exprimée par les lettres capitales suivantes C, D, E, F, G, A, B. La seconde série de sept notes s'appelle la petite octave et s'exprime par les petites lettres c, d, e, f, g, a, b. La troisième série se rend par les mêmes lettres avec une petite barre sur chaque, et s'appelle l'octave d'une marque. L'Octave suivante a sur chaque lettre deux barres semblables et se nomme octave de deux marques.

Les touches qui se trouvent au dessous de la grande octave se nomment contra-touches, et se rendent par des doubles capitales, ainsi, BB, AA, GG, FF, (CALLCOTT.)

M. 4th C, 4th E, 4th G, 4th C, 3d E, 4th G. 3d C. 4th F, 3d F, 3d G, 2d G. 2d C, 1st C.

C. Is that all.
M. Yes, that is all.

C. This is short enough.
M. Still it is sufficient; if more time was spent at it, it would be done improperly.

C. This manner of playing does not please me; you had better shew me at once, to play out of books as you do.
M. I have no objection—take one of my books.

C. Which one, Mama?
M. It does not matter which.

C. I know it is indifferent, for I do not understand any thing in either of them; well, here is one.

M. Open it—put it upon the Piano, and play.

C. You are jesting, Mama, how should I play? I do not see any thing but signs and characters of which I do not understand any thing.
M. I do not doubt this; but I will try to make you understand them.

C. This, Mama, I believe, will be more difficult than the keys.
M. Without doubt, but do not be discouraged. You will observe first that every Key of the Keyboard is represented by a note.

C. Then, by knowing upon which Keys every note is played, a person would be able to play on the Piano?
M. Not quite so, but it would always be a good beginning.

C. There are then as many Notes as there are Keys?
M. There is, if we may say so, but one single note.

C. And this note then has as many different names as there are keys on the Keyboard?
M. Yes, my dear.

C. And I might know that this note is sometimes called C, and at other times D, E, &c.
M. Certainly. Do you see the horizontal and parallel lines upon and between which the notes are placed?
C. Yes. I see them very well.

M. Then: How many such lines do you see together?
C. Five.

M. Of these five lines you will call the lowest one the first, the following the second, and the others the third, fourth and fifth lines. How many spaces do you find between these five lines?
C. Four spaces.

M. Very well; they are counted like the lines, upwards.

C. Thus: we call the 1st space the one which is between the first and second lines, and the 2d space the one between the second and third lines, &c.

M. Yes, that is the way. The five lines and the four spaces, collectively, are called the stave or staff. Do you observe that there are always two staves connected by a brace?
C. I observe it now.

M. 4e. *do*, 4e. *mi*, 4e. *sol*, 4e. *do*, 3e. *mi*, 4e. *sol*, 3e. *do*. 4e. *fa* 3e. *fa*, 3e. *sol* 2d. *sol* 2d *do*, 1e. *do*.

E. Est-ce là tout ?
M. Oui c'est tout.

E. C'est bien court.
M. C'est pourtant assez, car si on y passoit plus de tems, il seroit mal employé.

E. Cette manière là me déplait aussi, montrez-moi donc plutôt à jouer comme vous dans des livres.
M. Je le veux bien.—Prends un de mes livres.

E. Lequel maman ?
M. Celui que tu voudras.

E. Cela m'est bien égal en effet, car je ne comprends rien dans aucun. Voyons, en voici un.

M. Fort bien.—Ouvres-le, mets-le sur le piano, et joue.

E. Mais vous vous moquez de moi, maman, et comment pourrai-je jouer ? je ne vois que des signes et des caractères que je ne comprends point du tout.
M. Je le crois bien. Je vais tâcher de te les faire comprendre.

E. Je vois bien que cela va être encore plus difficile que les touches.
M. Sans doute, mais prends courage ; d'abord fais attention que chaque touche du clavier est représentée par une note.

E. Ainsi si l'on sait sur quelles touches on doit jouer chaque note, on pourra donc jouer du piano ?
M. Pas directement, mais ce seroit un bon commencement.

E. Il y a donc autant de notes qu'il y a de touches ?
M. Il n'y a pour ainsi dire qu'une seule note.

E. Et cette note ci a autant de différens noms, qu'il y a de touches sur le clavier ?
M. Oui mon enfant.

E. Et je pourrois savoir que cette note s'appelle tantôt *do*, tantôt *re*, *mi*. etc ?
M. Certainement. Vois-tu les lignes horizontales et parallèles, sur et entre lesquelles les notes sont placées ?
E. Oui je les vois bien.

M. Combien vois-tu de lignes ensemble ?
E. Cinq.

M. Bon ; tu appelleras la plus basse de ces cinq lignes la première, la suivante la seconde, et les autres, la troisième, la quatrième, et la cinquième ligne. Combien d'espaces trouves-tu entre les cinq lignes ?
E. Quatre espaces.

M. Fort bien, on les compte de même que les lignes d'en bas en haut.
E. Ainsi on appelle le premier espace celui qui se trouve entre la première et la seconde ligne ; et le second, celui qui se trouve entre la seconde et la troisième ligne, &c. ?

M. Oui, c'est cela ; les cinq lignes, et les quatre espaces ensemble s'appellent la portée. Vois-tu qu'il y a toujours deux portées jointes par un crochet ?

E. Je le vois.

M. Would you be able to make two staves, with a brace similar to those you observe in the book ?

C. Yes, Mama, in making use of a ruler—here is one, two, three, four and five lines ; now, five more a small distance from the others, and joined by a brace.

M. Do you observe the signs placed at the beginning of each stave ?

C. I do, but I cannot see their use.

M. Copy them such as you observe them in the book.

C. Here they are—(Tab. 1, fig. 1.) But what are they called ?

M. They are called clefs ; the one found on the upper stave *treble clef*, because it is used for that part of the Keyboard which is called treble; and the other *bass clef*, because it serves for that part of the Keyboard which is termed the bass.

C. Then a clef is found at the beginning of every stave ?

M. Yes ; for we must always know whether the stave is for the treble or for the bass.

C. But all this does not yet make me comprehend that there is but one note to represent all the Keys.

M. You will comprehend it bye and bye. Make a note with your pencil on the first line of the bass stave.

C. Here is one.

M. This note represents the 2d G on the Keyboard, *because it is on the 1st line of the Bass.* Now efface it and put it a degree higher, namely, on the 1st space.

C. There it is on the first space.

M. Well, now it represents the second A on the Keyboard, *because it is on the 1st space of the bass;* you have now seen how two different Keys have been represented by a single note being placed in two different positions.

C. I begin, Mama, to understand it : this note is placed in as many different positions as there are Keys on the Keyboard ; is not that the case ?

M. Yes, it is done so : Rule this note out once more, and put it another degree higher, namely, on the second line, and it will represent the 2d B : thus you will observe that the 2d space is for the 2d C, the 3d line for the 2d D, the 3d space for the 2d E, the 4th line for the 3d F, the 4th space for the 3d G, and the 5th line for the 3d A. Let us see now whether I have been rightly understood ?

C. The note on the 1st line of the Bass, represents the 2d G,
on the 1st space the 2d A.
on the 2d line the 2d B.
on the 2d space the 2d C
on the 3d line the 2d D.
on the 3d space the 2d E.
on the 4th line the 3d F.
on the 4th space the 3d G, and
on the 5th line the 3d A.

M. Fill now all the degrees of the bass-stave with the notes you have named, in the following order, adding the name and number to each : 1st line,

M. Serois-tu capable de faire deux portées, avec le crochet qui les joint, tel que tu le vois dans le livre ?

E. Oui en me servant d'une règle : voici une, deux, trois, quatre, cinq lignes ; à présent encore cinq un peu éloignées des premières et jointes par un crochet.

M. Très bien ; vois-tu les signes que se trouvent au commencement de chaque portée ?

E. Oui, ils me paroissent bien curieux.

M. Copie les telles que tu les vois dans le livre.

E. Les voici (Planche 1, fig. 1.), mais comment les nomme-t-on ?

M. On les nomme clefs. Celle qui se trouve sur la portée d'en haut, s'appelle clef de la haute, (clef de dessus,) parce qu'elle sert pour la partie du clavier qu'on appelle la haute, et l'autre s'appelle clef de la basse, parce qu'elle sert pour la partie du clavier que l'on appelle la basse.

E. On trouve donc une clef au commencement de chaque portée ?

M. Oui, parcequ'on doit toujours savoir si les notes de la portée sont des notes de la haute, ou des notes de la basse.

E. Mais tout cela ne me fait pas encore comprendre qu'il n'y a qu'une seule note, pour représenter toutes les touches.

M. Tu vas le comprendre : fais une note avec ton crayon sur la première ligne de la portée de la basse.

E. En voici une.

M. Cette note représente le second *sol* du clavier, "*parcequ'elle se trouve sur la première ligne de la basse.*" Maintenant efface la, et mets la à un degré plus haut, c'est-à-dire sur le premier espace.

E. La voilà sur le premier espace.

M. Bien. Elle indique à présent le second *la* du clavier "*parce qu'elle se trouve dans le premier espace de la basse ;*" à présent tu as vu comme nous avons représenté deux différentes touches avec une seule note, en lui donnant deux différentes positions.

E. Oui maman, je commence à comprendre ; on donne à cette note autant de différentes positions qu'il y a de touches sur le clavier, n'est-ce pas ?

M. Oui c'est cela. Actuellement déplace la note encore une fois, en la montant d'un degré, c'est-à-dire sur la seconde ligne, et elle représentera le second *si*. Il s'en suivra que le second espace sera pour le second *do*, la troisième ligne pour le second *re*, le troisième espace pour le second *mi*, la quatrième ligne pour le troisième *fa*, le quatrième espace pour le troisième *sol*, et la cinquième ligne pour le troisième *la*. Voyons, fais-moi voir si tu m'as comprise ?

E. Une note, sur la première ligne de la basse, représente le 2d *sol*.
sur le premier espace, le 2nd *la*.
sur la 2de ligne, le 2nd *si*.
sur le 2d espace, le 2nd *do*.
sur la 3me ligne, le 2nd *re*.
sur le 3me espace, le 2nd *mi*.
sur la 4me ligne, le 3me *fa*.
sur le 4me espace, le 3me *sol*, et
sur la 5me ligne, le 3me *la*.

M. Remplis à présent les degrés de la portée de la basse dans l'ordre suivant, en marquant le nom et le numéro de chaque note : 1re ligne,

1st space, 2d line, 2d space, &c.—(Tab. I. fig. 1.) As soon as you can apply with facility each note to its proper key, you will find me ready to give you another lesson.

C. I hope, Mama, to be able to know them to-morrow, completely. Ah! how glad I am, I know already all the Keys and 9 Notes, and I see that I now understand, perfectly, many things which formerly appeared very difficult to me.

THIRD CONVERSATION.

M. Well, my dear, did you study your notes well ?

C. I know them as well as if I had been practising them for years.

M. So much the better : We shall then begin with the treble notes.

C. They are probably called like those of the Bass, G. A. B. &c.

M. No, this is not the case; you know that the note placed on the first line of the bass is the 2d G, but the note placed on the first line of the treble is the 3d E.

C. Then the names of the other notes of the stave are designated upon the same principle which you explained to me with regard to the bass, viz : in ascending by one degree upon the stave, I ascend equally one key upon the Keyboard, so that the note placed upon the first space of the treble, is consequently the 4th F.

M. I see that you understand it. Make now a stave for the treble, and fill up its 9 degrees as you have done for the bass.

C. Here is the stave and the treble clef at its beginning ; now there is a note on the first line, another on the first space, one on the 2d line, &c.—(Tab. I. fig. 1.)

M. This is correct. Name now all these notes, beginning by the one on the first line.

Ch. On the 1st line is 3d E.
on the 1st space is 4th F.
on the 2d line is 4th G.
on the 2d space is 4th A.
on the 3d line is 4th B.
on the 3d space is 4th C.
on the 4th line is 4th D.
on the 4th space is 4th E., and
on the 5th line is 5th F.

M. Well, write now the names and the numbers of all these notes in their proper places.

C. 3d E, 4th F, &c.—(Tab. I. fig. 1.)

M. That is the way it is done. If I should ask you to write the 5th G. where would you place it ?

C. As the 5th F is upon the 5th line, the 5th G will be immediately above the stave. Is not that the way, Mama ?

M. Exactly. If I should now ask you to write the 3d D, where would you place it ?

1re espace, 2nde ligne, 2nd espace, etc, (Planche. 1, fig. 1.) Aussitôt que tu pourras adapter avec facilité chacune de ces notes à sa propre touche, tu me trouveras prête à te donner une autre leçon.

E. J'espère maman, que demain je les saurai sans faute. Ah! que je suis contente! Je connois déjà toutes les touches, et neuf notes, et je vois que je comprends déjà parfaitement bien des choses, qui auparavant me parroissoient très difficiles.

TROISIEME CONVERSATION.

M. Eh bien mon enfant! as-tu bien étudié tes notes?

E. Maman, je les sais aussi bien que si je les avois pratiquées depuis plusieurs années.

M. Tant mieux. Nous prendrons donc les notes sur la portée de la haute.

E. Probablement elles se nommeront aussi comme celles de la basse *sol, la*, etc?

M. Non, ce n'est pas cela. Tu sais que la note sur la première ligne de la basse est le second *sol*, mais la note placée sur la première ligne de la haute est le 3e *mi*.

E. Ainsi donc les noms des autres notes de la portée seront désignées d'après le même principe que vous m'avez expliqué pour la basse; c'est-à-dire, qu'en montant d'un degré sur la portée, je monterai également une touche sur le clavier, de sorte que la note placée sur le premier espace de la haute se nommera le 4e *fa*.

M. Je vois que tu comprends. Fais à présent une portée pour la haute et remplis ses neuf degrés comme tu as fait pour la basse.

E. Voici la portée, et la clef de la haute à son commencement, à présent, voilà une note sur la première ligne, une autre sur le premier espace, une sur la seconde ligne, &c. (Planche 1, fig. 1.)

M. C'est bien; maintenant nomme-moi toutes ces notes en commençant par celle qui est sur la première ligne;

E. Sur la 1ère ligne est le 3e *mi*.
Sur le 1er espace, 4e *fa*.
Sur la 2nde ligne, 4e *sol*.
Sur le 2nd espace, 4e *la*.
Sur la 3e ligne, 4e *si*.
Sur le 3e espace, 4e *do*.
Sur la 4e ligne, 4e *re*.
Sur le 4e espace, 4e *mi*.
Sur la 5e ligne, 5e *fa*.

M. Bien; écris à présent les noms et les numéros de toutes ces notes à leurs propres plaçes.

E. Troisième *mi*, quatrième *fa*, etc. (Planche 1, fig. 1.)

M. C'est cela. Si je te demandois à écrire le 5e *sol*, où le placerois-tu?

E. Comme le cinquième *fa* se trouve sur la cinquième ligne, le cinquième *sol* se trouvera immédiatement au dessus de la portée. N'est-ce pas ainsi maman?

M. Exactement. A présent si je te demandois à écrire le 3e *re*, où le placerois-tu?

C. The 3d E is placed upon the first line, consequently the 3d D, which precedes it, ought to be immediately under the stave.

M. Write these two notes with their names and numbers.

C. Above the stave is the 5th G, and below the stave is the 3d D.—(Tab. 1. fig. 2.)

M. You are right; still to be more intelligible, say, above or below the treble stave, because there are likewise two notes above and below the bass stave, consequently they must always be distinguished by these names, so as not to be confounded. Make now another stave for the bass, and write these two notes as I just now explained them to you.

C. Here is the stave, and the clef, one note above, and another below.—(Tab. 1. fig. 2.)

M. Could you tell me how the note above the stave is called?

C. The note which is upon the 5th line is called the 3d A, and the note immediately above the stave is consequently the 3d B.

M. And the note below the stave?

C. Is the 2d F, because the one which is on the first line is the 2d G.

M. Upon the two last notes which you have made, put the names and the numbers.—(Tab. I. fig 2.)

FOURTH CONVERSATION.

M. Bring your Music Book again.

C. Here it is, Mama, shall I now begin to play?

M. You'll play as soon as you have acquired the preliminary knowledge. Could you find Notes which are placed above or below the stave, and crossed by small lines?

C. There are many. Here is one—there is another, and here are several with two or three of these small lines.

M. About this kind of notes we are going to speak to-day.

C. I think these Notes are for the black Keys.

M. You are mistaken—but pay a little attention. You have seen that the Keys from the second F to the third B, and from the third D to the fifth G, are represented by placing notes on the lines or in the spaces, or above or below the stave of the bass or treble. Now observe, there are, besides, several keys which we have not yet spoken of; if we wish to represent a key in the bass below the second F, or above the third B, we are obliged to make use of these small lines which are called ledger lines. These lines serve likewise for the treble, if we want to represent a Key below the third D, or above the fifth G.

C. These ledger lines then are the continuation of the lines of the stave.

M. Exactly. Let us see; make a stave and draw four ledger lines above and four below it, always keeping the same distance you have kept between the lines of the stave.

C. Well then, here is a stave, besides four small lines above and four below it. (Tab. 1, Fig. 2.)

M. You will call the ledger line nearest to the stave the *first*, and the following according to their distance from the first, the second, third & fourth.

E. Le 3e *mi* est placé sur la première ligne, par conséquent le 3e *re* doit nécessairement se trouver immédiatement au-dessous de la portée.

M. Ecris ces deux notes, avec leurs noms et leurs numéros.

E. Au-dessus de la portée est le 5e *sol*, et au-dessous de la portée est le 3e *re*—(Planche 1, fig. 2.)

M. Afin d'être plus intelligible tu diras : au-dessus et au-dessous de la portée *de la haute*, parcequ'il y a deux notes pareilles au-dessus et au-dessous de la portée de la basse, ainsi l'on doit toujours les distinguer par ces noms, pour ne pas les confondre. Fais actuellement une autre portée pour la basse, et écris ces deux notes comme je viens de te l'expliquer.

E. Voici la portée—la clef—une note dessus et une dessous—(Planche 1, fig. 2.)

M. Pourrois-tu me dire comment on appelle la note au-dessus de cette portée?

E. La note qui est sur la cinquième ligne se nomme le 3e *la*, et la note immédiatement au-dessus de la portée sera conséquemment le 3e *si*.

M. Et la note au-dessous de la portée?

E. Elle sera le second *fa*, parceque celle qui est sur la 1re ligne est le 2nd *sol*.

M. Sur les deux dernières notes que tu as faites mets les noms et les numéros,—(Planche 1, fig 2.)

QUATRIEME CONVERSATION.

M. Apporte encore un livre de musique.

E. En voici un maman; vais-je commencer à jouer?

M. Tu joueras aussitôt que tu auras les connaissances préliminaires qui te sont nécessaires pour pouvoir jouer. Pourras-tu trouver des notes qui sont placées au-dessus ou au-dessous de la portée, et qui sont traversées par de petites lignes?

E. Elles ne sont pas rares. En voici une, en voici une autre, et en voici plusieurs encore avec deux et trois de ces lignes.

M. C'est de ces notes dont nous parlerons aujourd'hui.

E. Je pense que ces notes-ci seront pour les touches noires?

M. Tu te trompes, mais fais un peu d'attention. Tu as vu que l'on représente les touches depuis le 2nd *fa* jusqu'au 3me *si*, et depuis le troisième *re*, jusqu'au 5me *sol*, en mettant des notes sur les lignes, ou dans les espaces, ou au-dessus ou au-dessous de la portée de la basse et de la haute, à présent tu vois qu'il y a encore plusieurs touches dont nous n'avons pas encore parlé. Si l'on veut représenter une touche de la basse au-dessous du 2nd *fa*, ou au-dessus du 3me *si*, on est obligé de se servir de ces petites lignes que l'on appelle lignes accidentelles, ces lignes servent également pour la haute, lorsqu'on veut représenter des touches au-dessous du troisième *re*, ou au-dessus du 5me *sol*.

E. Ces lignes accidentelles font donc la continuation des lignes de la portée?

M. Exactement, voyons! fais à présent une portée, et tire quatre lignes accidentelles au-dessus, et quatre au-dessous de la portée en observant toujours la même distance que tu as donnée aux autres lignes.

E. Eh bien, voici d'abord la portée, ensuite quatre petites lignes au-dessus et quatre au-dessous de la portée (Planche I. figure 2.)

M. Tu appelleras la ligne accidentelle la plus près de la portée, la première ; et les autres selon leur éloignement de celle-ci la seconde, troisième et qua-

Let us see; could you now tell me all the degrees where notes are to be placed, beginning by the fifth line, and continuing to the fourth ledger line above the stave.

C. There is one degree upon the fifth line, one above the stave, another upon the first ledger line and one between the first and second ledger lines.

M. Stop; this is not right. How would you say if there was but one ledger line?

C. I would say above the first ledger line.

M. This you ought likewise to say if there were several. We can say between the first and the second lines (speaking of the stave) because its lines are always together; but it is not thus with the ledger lines, for it happens often that there is but the first without the second, the second without the third, &c.

C. Shall I begin again to name the degrees?

M. Yes; if you understand them.

C. One degree upon the first ledger line and one above it.
One upon the second ledger line and one above it.
One upon the third ledger line and one above it.
One upon the fourth ledger line and one above it.

M. Pay attention, in speaking of a note joined to a ledger line, you will always mention whether it is above or below the stave, since there are, as you have seen, ledger lines both above and below the stave; but they refer to different keys.

C. I understand: I should say upon the first, second, third and fourth ledger lines *above*, namely, above the stave.

M. Name now the degrees where the notes are to be placed, in descending from the first line to the fourth ledger line below the stave.

C. One degree upon the first line and one below the stave.

One upon the first ledger line and one below it.

One upon the second ledger line and one below it.

One upon the third ledger line and one below it.

One upon the fourth ledger line and one below it.

M. After this knowledge of the ledger lines, would you be able to represent the following keys: First E, D, C, B, A, G, and F?

C. I remember you told me that the ledger lines form a continuation of the lines of the stave. The second G, which is placed upon the first line of the bass stave, shows that the first E, placed two keys lower on the keyboard, is to be put two degrees lower on the stave, viz. upon the first ledger line. Did I understand you rightly?

M. Yes, you are correct. Continue!

C. Below the first ledger line is consequently the first D, then upon the second ledger line will be placed the first C, below the second ledger line the first B, upon the third ledger line the first A, below the third ledger line the first G, and upon the fourth ledger line the first F; all below the stave.

trième. Voyons, pourras-tu actuellement me nommer tous les degrés où l'on doit placer les notes en commençant par la cinquième ligne, et en continuant jusqu'à la quatrième ligne accidentelle au-dessus de la portée?

E. Il y a un degré sur la 5me ligne, un au-dessus de la portée, un autre sur la première ligne accidentelle, et un entre la 1re et la 2nde ligne accidentelle.

M. Arrête, ce n'est pas cela, comment dirais-tu s'il n'y avait qu'une seule ligne accidentelle?

E. Je dirais au-dessus de la première ligne accidentelle.

M. C'est ce que tu dois dire aussi, même s'il y en a plusieurs; on peut dire entre la première et la seconde ligne, (en parlant de la portée,) parce que ces lignes se trouvent toujours ensemble. Mais il n'en est pas ainsi des lignes accidentelles, car il arrive souvent qu'il n'y a que la première sans la seconde, la seconde sans la troisième, etc.

E. Vais-je encore essayer de nommer les degrés?

M. Oui, si tu m'as compris.

E. Un sur la 1re ligne accidentelle, et un au-dessus.
Un sur la 2nde ligne accidentelle, et un au-dessus.
Un sur la 3me ligne accidentelle, et un au-dessus.
Un sur la 4me ligne accidentelle, et un au-dessus.

M. Fais attention qu'en parlant d'une note jointe à une ligne accidentelle tu mentionneras toujours si elle est au-dessus ou au-dessous de la portée, parce qu'il y a, comme tu as vu, des lignes accidentelles au-dessus et au-dessous de la portée, mais qui indiquent des touches différentes.

E. Je comprends—je dois dire sur la 1re, 2nde, 3me et 4me ligne accidentelle *d'en haut*, c'est-à-dire, au-dessus de la portée.

M. Fort bien. A présent tu nommeras les degrés où l'on doit placer les notes en descendant de la première ligne jusqu'à la quatrième ligne accidentelle au-dessous de la portée.

E. Un degré sur la première ligne et un au-dessous de la portée.

Un sur et
Un au-dessous } de la 1re ligne accidentelle.

Un sur et
Un au-dessous } de la 2nde ligne accidentelle.

Un sur et
Un au-dessous } de la 3me ligne accidentelle.

Un sur et
Un au-dessous } de la 4me ligne accidentelle.

M. D'après cette connaissance des lignes accidentelles, serois-tu capable de représenter les touches suivantes: premier *mi*, *re*, *do*, *si*, *la*, *sol* et *fa*?

E. Je me rappelle de ce que vous m'avez dit, que les lignes accidentelles forment une continuation des lignes de la portée. Le 2d *sol*, qui se trouve sur la première ligne de la portée de la basse, me démontre que le premier *mi* placé deux touches plus bas sur le clavier, doit se mettre deux degrés plus bas sur la portée, c'est-à-dire, sur la première ligne accidentelle. Ai-je bien compris?

M. Oui: c'est juste. Continue.

E. Au-dessous de cette première ligne accidentelle se trouvera donc le premier *re*, ensuite sur la seconde ligne accidentelle sera placé le premier *do*, au-dessous de la seconde ligne accidentelle le premier *si*, sur la troisième ligne accidentelle le premier *la*, au-dessous de la troisième ligne accidentelle le premier *sol*, et sur la quatrième ligne accidentelle le premier *fa*, toutes au-dessous de la portée.

M. Well.....Write now all these notes in the same order as you have named them.

C. At first I make a stave, then the bass clef, then one note below the stave, which I cross by the first ledger line; then another ledger line and a note below it; then a note upon the second and one below the second, one upon the third and one below the third, and finally the last upon the fourth ledger line.....all below the stave.

M. Add now their names and their numbers.

C. First E, D, C, &c. (Table 1. Fig. 2.)

FIFTH CONVERSATION.

M. Let us now continue the lesson about the ledger lines; write the third C, D, E, and the fourth F, with ledger lines above the stave of the bass.

C. Upon the fifth line of the bass is the third A, above the stave the third B, consequently the third C is placed upon the first ledger line, then the third D above the first ledger line, the third E upon the second, and the fourth F above the second.

M. Very well; with these notes write now their names and their numbers in the manner you explained them to me. (Tab. 1. Fig. 3.) Let us then proceed to the ledger lines of the treble. Write in descending from the first ledger line below the stave, the notes to the one below the second ledger line.

C. Thus a note upon the first ledger line and one below, another upon the second and one below it.

M. Could you also find their names?

C. That does not appear to be very difficult: Upon the first line is the third E, below the stave the third D; the third C is consequently upon the first ledger line, and the third B below the first, then the third A upon the second ledger line, and the third G below it.

M. Correct; write all this now. (Tab. 11, fig. 1.)

C. And now, I suppose, we proceed to the notes joined to the ledger lines above the stave?

M. Yes, if you think yourself able to do it.

C. After the clear explanations you have given me, I think Mama, I am able to do so. Let us see: five lines, and the treble clef; now a note upon the first ledger line and one above, one upon the second and one above, then one upon the third and another above the third. Must I continue?

M. Yes; continue to the note which is to be placed above the fifth ledger line.

C. Well then; one note upon—and another above the fourth, and finally, one upon the fifth and another above the fifth.

M. Bon—maintenant écris toutes ces notes dans le même ordre que tu viens de les nommer.

E. D'abord je ferai une portée, ensuite je placerai la clef de la basse, puis une note au-dessous de la portée que je vais traverser par la première ligne accidentelle, après cela je vais faire une autre ligne accidentelle et mettre la note dessous—ensuite une note sur la seconde et une autre au-dessous de la seconde—une sur la troisième et une autre au-dessous de la troisième, et enfin, la dernière sur la quatrième ligne accidentelle—toutes au-dessous de la portée.

M. Ecris maintenant leurs noms et leurs numéros.

E. Premier *mi*, *re*, *do*, &c.—(Planche I, Figure 2.

CINQUIEME CONVERSATION.

M. Continuons à présent l'instruction des lignes accidentelles ; ainsi écris le troisième *do*, *re*, *mi* et le quatrième *fa*, avec des lignes accidentelles au-dessus de la portée de la basse.

E. Sur la cinquième ligne de la basse se trouve le troisième *la*, au-dessus de la portée le troisième *si*, conséquemment on place le troisième *do* sur la première ligne accidentelle, puis le troisième *re* au-dessus de la première ligne accidentelle, le troisième *mi* sur la seconde, et le quatrième *fa* au-dessus de la seconde.

M. C'est bien. Avec ces notes mets à présent leurs noms et leurs numéros, tel que tu viens de me l'expliquer.—(Planche I, Figure 3.) Passons maintenant aux lignes accidentelles de la haute. Ecris en descendant de la première ligne accidentelle au-dessous de la portée les notes jusqu'à celle au-dessous de la seconde ligne accidentelle.

E. Et bien! ainsi une note sur la première ligne accidentelle et une au-dessous, une autre sur la seconde ligne accidentelle et encore une au-dessous.

M. Pourrois-tu aussi trouver les noms et les numéros qui y sont propres ?

E. Cela ne me paroît pas bien difficile. Sur la première ligne se trouve le troisième *mi*—sous la portée le troisième *re*, par conséquent l'on trouvera le troisième *do* sur la première ligne accidentelle et le troisième *si* au-dessous de la première, puis le troisième *la* sur la seconde ligne accidentelle et le troisième *sol* au-dessous de la seconde.

M. Fort bien écris tout cela.—(Planche II, Figure 1.)

E. Et maintenant je suppose que l'on va procéder aux notes jointes aux lignes accidentelles au-dessus de la portée ?

M. Oui : si tu t'en trouves capable.

E. Après les explications claires que vous m'avez données, je crois être capable, maman, de vous contenter: voyons, cinq lignes, et la clef de la haute, maintenant une note sur la première ligne accidentelle et une au-dessus, une sur la seconde et une au-dessus, ensuite une sur la troisième et une au-dessus de la troisième ; faut-il continuer ?

M. Oui, continue jusqu'à la note que tu placeras au-dessus de la cinquième ligne accidentelle.

E. Eh bien ! une note sur la quatrième et une au-dessus de la quatrième—et enfin une sur la cinquième, et une autre au-dessus de la cinquième.

M. Add now their names and numbers.

C. Above the stave is the 5th G.
Upon the 1st ledger line is the 5th A.
Above the 1st ledger line is the 5th B.
Upon the 2d ledger line is the 5th C.
Above the 2d ledger line is the 5th D.
Upon the 3d ledger line is the 5th E.
Above the 3d ledger line is the 6th F.
Upon the 4th ledger line is the 6th G.
Above the 4th ledger line is the 6th A.
Upon the 5th ledger line is the 6th B.
Above the 5th ledger line is the 6th C.

(Tab. 11. Fig. 2.)

M. Henceforth, I dare say, you will know all the notes; in order not to forget them, to familiarize yourself with them, and to be enabled to apply them easily to the Keys of your instrument, open all music books which you happen to meet with indiscriminately, and try to practice the notes they contain upon the Piano.

SIXTH CONVERSATION.

M. Did not you observe that there are notes whose shape does not resemble that of the others?

C. Yes, Mama, but I did not think of asking you the reason of this difference.

M. Could you find notes that resemble an ○ made crossways?

C. Here is one; there is another.

M. Did you take notice that there is still some difference in the notes which resemble the letter ○?

C. I find that there are some which have a line formed like a handle * which others have not.

M. Write the note which you just now compared to an ○.

C. Here it is. (Table 11. Fig. 3.)

M. Make now another one with a handle.

C. Here it is. (Table 11. Fig. 4.) But I forgot to ask you whether this handle is to ascend or descend.

M. No matter which. To what would you compare the other notes that are not open as the two which you have just now written?

C. I think I might compare them to large dots, which have also handles like the notes which I have just now written.

M. Very well. Make one of them.

C. Here it is. (Table 11. Fig. 5.)

M. Did you not also see other notes which differ from the three of which we have just now spoken?

C. I do not remember. Perhaps I did not pay attention to them, but I will not fail to do so now.

* Stem

M. A présent ajoute leurs noms et leurs numéros.

E. Au-dessus de la portée est le 5me *sol*,
Sur la 1re ligne accidentelle est le 5me *la*,
Au-dessus de la 1re ligne accidentelle est le 5me *si*,
Sur la 2de „ „ 5me *do*,
Au-dessus de la 2de „ 5me *re*,
Sur la 3me „ „ 5me *mi*,
Au-dessus de la 3me „ 6me *fa*,
Sur la 4me „ „ 6me *sol*,
Au-dessus de la 4me „ 6me *la*,
Sur la 5me „ „ 6me *si*,
Au-dessus de la 5me „ 6me *do*.

(Planche II, Figure 2.)

M. Maintenant tu connois toutes les notes. Pour ne jamais les oublier, te familiariser avec elles, et te mettre en état de les appliquer facilement aux touches de ton Piano, ouvre tous les livres de musique qui te tomberont indistinctement sous la main, et essaye à en rendre les notes sur ton instrument.

SIXIEME CONVERSATION.

M. Ne t'es-tu pas apperçue qu'il y a des notes dont la figure ne ressemble pas aux autres ?

E. Oui maman, mais je n'ai pas pensé à vous demander ce que cela vouloit dire.

M. Pourrois-tu trouver des notes qui ressemblent à un ○ de travers ?

E. En voici une—en voila une autre.

M. As-tu remarqué qu'il y a encore quelque différence dans les notes qui ressemblent aux ○ ?

E. Je trouve qu'il y en a quelques-unes qui ont une barre comme un manche et d'autres qui n'en ont point.

M. Ecris-la note que tu viens de comparer à un ○.

E. La voici.—(Planche II. Figure 3.)

M. A présent fais-en une autre avec un manche.

E. La voici aussi.—(Planche II. Figure 4.) Mais j'ai oublié de vous demander si ce manche doit monter ou descendre.

M. Ceci est bien indifférent. A quoi pourrais-tu comparer les autres notes qui ne sont pas ouvertes comme les deux que tu viens d'écrire ?

E. Je crois pouvoir les comparer à de gros points qui ont aussi des manches comme la note que je viens d'écrire.

M. Fort bien. Ecris-en une.

E. La voici.—(Planche II. Figure 5.)

M. N'as-tu pas encore vu des notes, différentes des trois dont nous venons de parler ?

E. Je ne m'en rappelle pas. Peut-être que je n'y ai pas bien pris garde, mais je vais y faire attention.

M. Do you see notes which have a hook at the end of the handle?

C. Yes, Mama, I see several of them here.

M. Very well; make one like them.

C. Here is one: (Tab. 11. Fig 6.) And if I am not mistaken, I have seen some with a double, triple, and fourfold hook.

M. That is very likely. Make now those notes which have a double, triple and fourfold hook.

C. Here is one with a double, another with a triple, and a third with a fourfold hook. (Table 11. Fig. 7, 8, 9.) I observe notes which have cross-lines above and others with cross-lines below.

M. These cross-lines are only the continuation of the hook, from one note to the other. For instance, instead of writing two separate notes each with a hook, the hook of the 1st one is only lengthened until it touches the handle of the following. Write now two notes as they have been explained to you.

C. Here they are, with a cross-line instead of two separate ones with a hook to each. (Table 11. Fig. 10.)

M. In a similar manner you may join as many notes as you like, with as many hooks as you choose.

C. I will try to make a few more notes of this kind: 3 notes with one cross-line; 4 notes with two cross-lines; and 4 with three cross-lines. (Table 11. Fig. 11.)

M. In our second conversation, I explained to you how the keys of the Keyboard (or otherwise the sounds in music) are represented by the different positions in which the notes are placed; now, remember that the length of each note, or the length of a sound in music, is expressed by the different forms in which the notes are made. Let us see now whether you understood me: How are the different sounds in music expressed?

C. We place the notes in as many different positions on the staves as there are different keys on the keyboard.

M. Very well. And how is the length or duration of these notes expressed?

C. By the different shapes of the notes.

M. Very well.

C. Will you now explain to me how the length of sounds in music is expressed by the different shape of the notes?

M. I am very willing; but we shall want some trifling preparation. Make a line across the whole width of your slate.

C. Here is one.

M. Divide this line in four equal parts, marking the commencement of each part with a dot.

C. Here it is. (Tab. 11. Fig. 12.)

M. Follow now this line with your finger, slowly, and with an equal movement from beginning to end, counting four; namely, *one*, in commencing upon the first dot, *two*, in touching the second, *three*, in touching the third, and four in touching the fourth. Each of these divisions is called one-fourth ($\frac{1}{4}$), that is, the fourth part of the whole line.

C. There are then consequently four-fourths?

M. Ne vois-tu pas des notes dont le manche est terminé par un crochet ?
E. Oui, maman, j'en vois ici plusieurs.

M. Bon, écris-en une pareille.
E. La voilà écrite.—(Planche II. Figure 6.) Et si je ne me trompe pas j'ai vu des notes dont les unes ont un crochet double et d'autres triple.

M. Cela est bien possible. Ecris à présent quelques autres notes dont les crochets sont doubles, triples et quadruples.
E. En voici une dont le crochet est double, une autre avec un crochet triple, et encore une autre avec un crochet quadruple.—(Planche II, Figure 7, 8, 9.) Je vois encore des notes où il y a des barres au-dessus et d'autres au-dessous.

M. Ces barres ne sont que la continuation des crochets d'une note à l'autre. Par exemple, au lieu d'écrire deux notes séparées avec un crochet, on alonge seulement le crochet de la première note jusqu'à ce qu'il touche au manche de la suivante. Ecris deux notes comme je viens de te l'expliquer.
E. Voici deux notes jointes par une ligne au lieu de deux notes semblables avec chacune un crochet—(Planche II. Figure 10.)

M. De même tu pourras unir autant de notes que tu voudras, et avec un tel nombre de crochets qu'il te plaira.
E. Je vais tâcher de faire encore quelques notes de cette espèce ; trois notes avec une barre, quatre notes avec deux barres, et quatre autres avec trois barres.—(Planche II. Figure 11.)

M. Dans notre seconde conversation, je t'ai expliqué que l'on représente les touches du clavier (ou autrement les sons de musique) par les différentes positions que l'on donne aux notes. A présent fais attention que l'on exprime la longueur de chaque note, ou la durée d'un son de musique, par les différentes formes que l'on donne aux notes. Voyons si tu m'as comprise. Comment est-ce que l'on représente les différens sons de musique ?
E. On donne aux notes autant de différentes positions qu'il y a de différentes touches sur le clavier.

M. C'est bien. Et comment exprime-t-on la durée de ces notes?
E. Par les différentes formes qu'on leur donne.

M. Fort bien.

E. Voulez-vous à présent m'expliquer comment on exprime la durée des sons par ces différentes notes ?

M. Je le veux bien, mais nous aurons besoin de quelque petite préparation. Fais une ligne de toute la longueur de ton ardoise.
E. La voici.

M. Divise-la en quatre parties égales, en marquant le commencement de chaque partie par un point.
E. La voici divisée. (Planche II. Figure 12.)

M. Suis à présent cette ligne avec ton doigt, doucement, et d'un mouvement égal, depuis le commencement jusqu'à la fin, comptant quatre, c'est-à-dire, *un* en commençant sur le premier point, *deux* en touchant au second, *trois* en touchant au troisième et *quatre* en touchant au quatrième. Chacune de ces divisions s'appelle un quart ($\frac{1}{4}$.) c'est-à-dire la quatrième partie de la ligne entière.

E. Il y a là conséquemment quatre-quarts ?

M. Yes, and how many fourths do you count upon the half line ?
C. Two, unquestionably.

M. Mind now, that the time it took you to count four, following with your finger the line of which we just now spoke, forms the length of the note which you compared to an ○, and which is called semibreve, or a whole note, because it is, as we may say, the root of which the other notes form the ramifications.

C. Then, if I find such a note, (namely a semibreve) I remain upon the key which it indicates all the time which is required to count *one, two, three, four.*

M. Yes, that is the way ; and you will be careful to raise your finger as soon as this time is expired, for then the string will cease to sound as soon as the key is free. Now you will easily find the length of the other notes, if I name them for you.

C. What are these names, mama ?

M. The note which you have made after the semibreve is half a note, (a minim) and the one which follows it, is a fourth of a note (a crotchet.)

C. This is very easily understood. The whole note counts four, the half note consequently two, and the fourth of a note, one.

M. Write now the following notes ; but as we are not speaking of their positions there is no stave required.

1, ½, ¼, ¼, ½, ¼, ¼, ½, ¼, ¼, 1, 1, ½, ¼, ¼, ¼, ¼, ½.

C. Here they are written—(Table III. Fig. 1.)

M. Now divide them in eight portions or parts, each of which is to contain the value of four-fourths, and you will seperate these portions by perpendicular lines which are to be drawn between the notes.

C. Then I have to make a division immediately after the first note, since it is a whole one, and it contains consequently four-fourths ?

M. That is correct: continue.

C. The following is half a note and contains two-fourths, the two others which follow are two-fourths, which form the four-fourths ; then half a note and two-fourths, &c.

M. How many divisions have you made ?
C. I have made eight of them.

M. You have divided these notes in the time of four-fourths. Pay attention now that every piece of music is divided into parts of this description, called measures, separated by lines drawn perpendicularly through the stave.

C. Then the notes which are between two such perpendicular lines form a measure.

M. Exactly, and the division of the notes in measures is called the time of the piece.

C. Do the measures of all pieces always contain four-fourths, without any distinction ?

M. No dear; besides the measure of four-fourths there are others of three-fourths, of two-fourths, of six-eighths, of three-eighths, &c. There are still others, but they are very seldom used.

M. Oui, et combien de quarts peux-tu compter sur la demi-ligne ?
E. Mais, sans doute deux.

M. Fais attention que le tems que tu as mis à compter un, deux, trois, quatre en suivant avec ton doigt la ligne dont nous venons de parler, fait la longueur de la note que tu compares à un ○, et elle s'appelle la note entière (une ronde); parce qu'elle est pour ainsi dire la racine dont les autres notes ne sont que des ramifications.
E. Ainsi si je trouve une telle note (c'est-à-dire, une note entière) j'appuyerai sur la touche qu'elle indique, tout le tems qu'il me faudra pour compter *un, deux, trois, quatre?*

M. Oui, c'est cela. Et tu auras soin de lever ton doigt aussitôt que ce tems sera fini, parce qu'alors la corde cessera de sonner dès que la touche sera libre. A présent tu trouveras aisément la longueur des autres notes, quand je te les nommerai.
E. Quels sont ces noms, maman ?

M. La note que tu as faite après la note entière est une demi-note (une blanche) et celle qui la suit est un quart de note. (une noire.)
E. Ceci est très-facile à comprendre. La note entière compte quatre, la demi-note deux, et le quart un.

M. A présent écris les notes suivantes ; mais comme on ne parle pas de leurs positions, tu ne feras point de portée.

1 ½ ¼ ¼ ½ ¼ ¼ ½ ¼ ¼ 1 ½ ½ ¼ ¼ ¼ ¼ ½.

E. Les voici écrites. (Planche III. Figure 1.)

M. A présent divise les en huit portions ou parties, dont chacune doit contenir la valeur de quatre-quarts, et ces portions tu les sépareras par des lignes perpendiculaires, que tu mettras entre les notes.
E. Je ferai donc une séparation immédiatement après la première note, parce que c'est une note entière, et qu'elle contient conséquemment quatre-quarts ?

M. C'est juste, continue.
E. La suivante est une demi-note, elle fera deux-quarts, les deux autres après sont deux-quarts, c'est ce qui fait les quatre-quarts—puis une demi-note et deux-quarts, &c.

M. Combien de divisions as-tu faites ?
E. J'en ai fait huit.

M. Tu as divisé ces notes dans la mesure de quatre-quarts. A présent, fais attention que chaque pièce de musique est divisée en partie de cette manière. Chaque division est appellée une mesure, et les lignes qui séparent les mesures s'appellent barres de mesure.
E. Les notes qui se trouvent entre deux barres constituent donc une mesure ?

M. Exactement, et la division des notes en mesures s'appelle le tems de la pièce.
E. Est-ce que les mesures de toutes les pièces contiennent toujours quatre-quarts de note sans aucune distinction ?

M. Tu n'y es pas encore mon enfant, outre la mesure de quatre-quarts, il y en a encore de trois-quarts, de deux-quarts, de six-huitièmes, de trois-huitièmes.—Il y en a aussi d'autres, mais qui sont très-peu usitées.

C. There are then also eighths of notes?

M. Yes, the notes with a single hook are eighths (quavers—Table II. fig. 6.)

C. Of what length are they then?

M. If you only think a little you will easily find that.

C. Ah! now I have found it; An eighth is the half of a fourth; and the note which is called an eighth is, consequently, but half as long as a fourth of a note.

M. Will you now divide each fourth of your line into two eighths?

C. How shall I do that?

M. Draw another line through the middle of each fourth.

C. This, then, will make four lines.—(Table II. fig. 13.)

M. Yes, that is right; and how many divisions have you made?

C. I have made eight of them.

M. These are eighths. Now, follow them again with your finger along the line, counting four as before.

C. One, two, three, four.

M. How many eighths did you pass in counting *one*?

C. I have passed two of them.

M. So it was also when you counted two, three, and four. Could you now tell me how many eighths ought to be played during the time of one-fourth?

C. Two, undoubtedly.

M. And how many during the time of half a note?

C. Four.

M. How many during the time of three-fourths of a note?

C. Six.

M. And how many during the time of a whole note?

C. Eight.

M. Now I have answered the question you made, regarding the eighths; but, before finishing your lesson, we shall return to the subject of the division of a piece of music into measures. It is in consequence of this division, that a piece of music is said to be composed in the time of four-fourths, of three-fourths, of two-fourths, of six-eighths, or of three-eighths, &c., or better such and such time is predominant in the piece.* You will always find this ruling time marked at the beginning of a piece, immediately after the clefs, or otherwise between the clef and the first note.

C. I find all the marks as you explained them just now to me, except that of four-fourths.

---

* There are in music but two sorts of time, viz. Common time, which consists of two or four equal parts in a Bar, and Triple Time, which consists of three parts in a Bar: each of the foregoing is subdivided into Simple and Compound.

These different divisions are expressed by the following figures:—Simple Common Time, Table III. fig. 3; Compound Common Time, Table III, fig. 4; Simple Triple Time, Table III. fig. 5; and Compound Triple Time, Table III. fig. 6.

CRAMER.

E. Il y a donc aussi des huitièmes de notes ?

M. Oui, les notes avec un simple crochet sont des huitièmes.—des croches—Planche II. Figure 6.)
E. De quelle longueur sont-elles donc ?

M. Si tu voulais réfléchir, tu le trouverais bien.
E. Ah! j'y suis. Un huitième est la moitié d'un quart, et la note que l'on appelle huitième est par conséquent la moitié aussi longue qu'un quart de note.

M. Veux-tu à présent diviser chaque quart de ta ligne en deux huitièmes ?
E. Comment vais-je faire cela ?

M. Tire une autre ligne par le milieu de chaque quart.
E. Cela fera donc quatre lignes.—(Planche II. fig. 13.)

M. Oui, c'est bien. Et combien de divisions as-tu faites ?
E. J'en ai fait huit.

M. Ce sont des huitièmes. A présent suis encore avec ton doigt le long de la ligne en comptant quatre comme auparavant.
E. Un, deux, trois, quatre.

M. Combien de huitièmes as-tu passés en comptant *un ?*
E. J'en ai passé deux.

M. Il en était de même aussi quand tu comptais deux, trois et quatre. Pourras-tu à présent me dire, combien de huitièmes on doit jouer sur le tems d'un quart ?
E. Deux—sans doute.

M. Et combien sur le tems d'une demi-note ?
E. Quatre.

M. Combien sur le tems de trois-quarts de note ?
E. Six.

M. Combien dans le tems d'une note entière ?
E. Huit.

M. A présent j'ai répondu à la question que tu m'as faite, relativement aux huitièmes; mais, avant de finir notre leçon, nous allons revenir au sujet de la division d'une pièce de musique en mesures. C'est en conséquence de cette division que l'on dit d'une pièce de musique qu'elle est composée dans le tems de quatre-quarts, ou de trois-quarts, de deux-quarts, de six-huitièmes, de trois-huitièmes, etc.:—ou bien tel ou tel tems domine dans la pièce.(*) Tu trouveras toujours ce tems dominant marqué au commencement de la pièce, immédiatement après les clefs ; ou autrement entre la clef et la première note.

E. Je trouv toutes les marques comme vous venez de me les expliquer, excepté celle de quatre-quarts.

(*) Il n'y a en musique que deux sortes de tems, savoir : le tems commun ou ordinaire, qui consiste en deux, ou en quatre parties égales dans une mesure ; et le tems triple qui comprend trois parties dans une mesure. Chacun de ces tems est subdivisé en simple et en composé.

Les différentes divisions se rendent par les figures suivantes :—Le tems commun simple, Planche III. fig. 3 ; le tems commun composé, Planche III. fig. 4 ; le tems triple simple, Planche III. fig. 5 ; et le tems triple composé Planche III. fig. 6. CRAMER.

M. Have you not observed a C, which is placed in the same manner as the different figures are.

C. Yes, Mama, I have seen several of them.

M. Very well, this C indicates the time of four-fourths. Let us see: look now for a piece where the time is marked C.

C. Here is one, but I observe there are but a few measures which contain four-fourths, although they are marked by the C.

M. You see perhaps a whole note, or two half notes, or one half note and two-fourths, &c. in a measure, this put together does it not always make the value of four-fourths?

C. Yes, I understand you; if the time of four-fourths is marked, these four-fourths may be composed of notes of different kinds, namely, of half notes, of fourths, of eighths, &c., but these notes must always form the value of four-fourths.

M. And it is the same with all the other measures; for instance, instead of six-eighths we might say three-eighths, one-fourth and one-eighth, which would make exactly the time of six-eighths.

SEVENTH CONVERSATION.

C. But, Mama, there are errors in all your music books.

M. Errors! are you already so far advanced as to be able to correct all my books? Shew me these errors.

C. Here, Mama, according to the figures of three-fourths which are at the beginning of this piece, ought there not to be three-fourths of a whole note in every measure.

M. That is correct enough.

C. Very well, look here; there is but half a note in one measure, which only makes two-fourths?

M. Your observation is correct enough; but do not you perceive that there is a dot after this note?

C. Yes; but what does this dot signify?

M. This dot after a note augments its duration by one half.

C. Ah, in this case, then, the composer will certainly have the goodness to excuse me. Thus a dot after a note augments its duration by one half of its value. The half of half a note is a fourth. The measure then is quite correct?

M. As you see. I am surprized that you have not as yet asked me any questions about the notes which have double, triple and fourfold hooks.

C, I forgot it. Are we going to speak of them now?

M. Yes. In your last lesson you divided your line into eight-eighths; divide now each eighth into two parts, by lines which must be distinguished from the other small lines in not making them go across the horizontal line, and in making them double.

C. This, then, will form eight double lines:—(Table III. fig. 2.)

M. Yes; and in how many parts have you divided the horizontal line?

C. Into sixteen parts.

M. N'as-tu pas vu un C qui est placé comme ces différens chiffres ?
E. Oui, maman, j'en ai vu plusieurs.

M. Eh bien, ce C indique le tems de quatre-quarts. Voyons, cherc' une pièce où le tems est marqué par un C.
E. En voici une, mais j'y vois pourtant très peu de mesures qui contiennent quatre-quarts, quoiqu'elles soient marquées par C.

M. Tu vois peut-être une note entière, ou deux demi-notes, ou une demi-note et deux-quarts, etc. dans une mesure, mais tout cela ne fait-il pas toujours la valeur de quatre-quarts ?
E. Oui, je comprends à présent, si le tems de quatre-quarts est marqué, ces quatre-quarts peuvent être composés de notes de différentes espèces, c'est-à dire, de demi-notes, de quarts de note, de huitièmes de note, etc. mais toutes ces notes doivent toujours former la valeur de quatre-quarts.

M. Et il en est de même de tous les autres tems, par exemple : au lieu de six-huitièmes on pourrait dire trois-huitièmes, un-quarts et un-huitièmes, ce qui ne ferait ni plus ni moins que le tems de six-huitièmes.

SEPTIEME CONVERSATION.

E. Mais, maman, il y a des fautes dans tous vos livres de musique.
M. Des fautes ! es-tu déjà assez instruite pour pouvoir corriger tous mes livres ? Montre-moi donc ces fautes.

E. Tenez, maman, selon les chiffres $\frac{3}{4}$ qui se trouvent au commencement de cette pièce, ne devrait-il pas y avoir trois quarts de note dans chaque mesure ?
M. C'est juste.

E. Eh bien, voyez, il n'y a ici qu'une demi-note toute seule, et dans une mesure, ça ne fait donc que deux-quarts ?
M. Ton observation est assez juste ; mais ne t'apperçois-tu pas qu'il y a un point après cette note.

E. Oui, mais que peut signifier ce point ?
M. Ce point, après une note, augmente la durée de la note de la moitié de sa valeur.

E. Ah !—dans ce cas-là, le compositeur aura bien la bonté de m'excuser. Ainsi un point après une note augmente sa durée de la moitié de sa valeur. La moitié d'une demi-note est un quart, ainsi donc la mesure est tout-à-fait juste.
M. Comme tu vois.—Je suis surprise de ce que tu ne m'as encore rien demandé au sujet des notes qui ont des crochets doubles, triples et quadruples.

E. Je l'ai oublié. Allons-nous en parler à présent ?
M. Oui. Dans la dernière leçon tu as divisé ta ligne en huit-huitièmes. A présent tu vas diviser chaque huitième en deux parties, en te servant des lignes qu'il faut distinguer des autres petites lignes, en ne leur faisant pas traverser la ligne horizontale et en les faisant doubles.

E. Cela fera donc huit lignes doubles. (Planche III. Figure 2.)
M. Oui—et en combien de parties as-tu divisé cette ligne horizontale ?
E. En seize parties.

M. These, then, are sixteen-sixteenths. Now observe that such a part of a whole note is designated by a note with a double hook, which for this reason is called a sixteenth—(semiquaver—Table II. fig. 7.) Follow now, as before, your line, in counting four.

C. One, two, three, four.

M. How many sixteenths did you pass in counting *one*?

C. I have passed four of them.

M. And could you now tell me how many sixteenths there ought to be played in the time of one-fourth?

C. Four, unquestionably.

M. And how many in the time of an eighth?

C. Two, consequently.

M. How many in the time of half a note?

C. Eight—and sixteen in the time of a whole note.

M. This is correct. You will divide now each sixteenth into two equal parts, by making use of small lines, which descend from the principal line, after which you will count four as usual.

C. One, two, three, four.—(Table III. fig. 2.)

M. Into how many parts have you now divided the line?

C. I have divided it into thirty-two parts.

M. That is, into thirty-two thirty seconds. In order to represent a note which forms the thirty-second part of the length of a whole note, we use notes with three hooks (Table III. fig 8.) which are called thirty-seconds (demisemiquavers.) How many thirty-seconds did you pass in counting *one?*

C. I have passed eight of them, and I consequently always play that number of thirty-seconds upon the time of one-fourth.

M. That is right; and for the same reason you will always play four thirty-seconds upon the time of one-eighth, and two thirty-seconds upon the time of one-sixteenth.

C. I understand that I have then likewise to play sixteen thirty-seconds upon the time of half a note, and thirty-two thirty-seconds upon the time of a whole note.

M. Very well. Now you will again divide each thirty-second of your line into two parts, which may be done by dots, but which must be much smaller than those you have made to mark the fourth.

C. Here they are all.—(Table III. fig. 2.)

M. Remark, that by reason of these small dots you have made sixty-four sixty-fourths (half demisemiquavers, Table II. fig. 9.)

C. Mama, thought as much; and I believe I am able to explain them.

M. Let us see.

C. One sixty-fourth is the half of a thirty-second; consequently two sixty-fourths are counted upon one thirty-second.

M. Very well. Now continue,

C. That is very easy. We play two sixty-fourths upon one thirty-second, four sixty-fourths upon one sixteenth, eight sixty-fourths upon one-eighth, sixteen sixty-fourths upon one-fourth, thirty-two sixty-fourths upon one half, and sixty-four sixty-fourths upon a whole note.

M. Suppose that each sixty-fourth was again divided into two parts, how many parts would that make?

M. C'est-à-dire seize-seizièmes. A présent observe qu'une telle partie de la note entière est indiquée par une note avec un double crochet qui s'appelle par cette raison un seizième (une double-croche, Planche II. figure 7.) Suis à présent comme auparavant ta ligne n comptant quatre.

E. Un, deux, trois, quatre.

M. Combien de seizièmes as-tu passés en comptant *un?*

E. J'en ai passé quatre.

M. Et pourras-tu maintenant me dire combien de seizièmes on doit jouer sur le tems d'un quart.

E. Quatre, sans doute.

M. Et combien sur le tems d'un huitième?

E. Par conséquent deux.

M. Combien dans le tems d'une demi-note?

E. Huit—et seize sur le tems d'une note entière.

M. C'est bien. Maintenant tu vas diviser chaque seizième en deux parties égales, en te servant des petites lignes qui descendent de la ligne principale, après quoi tu compteras comme de coutume quatre.

E. Un, deux, trois, quatre.—(Planche III. figure 2.)

M. En combien de parties as-tu divisé la ligne.

E. Je l'ai divisée en trente-deux parties.

M. C'est-à-dire en trente-deux trente-deuxièmes. Pour réprésenter la trente-deuxième partie de la longueur d'une note entière on se sert d'une note avec trois crochets, que l'on appelle trente-deuxième (triple croche—Planche II. figure 8.) Combien de trente-deuxièmes as tu passés en comptant *un.*

E. J'en ai passé huit, et par conséquent je jouerai huit trente-deuxièmes de note toujours sur le tems d'un quart.

M. C'est cela, et par la même raison tu joueras donc quatre trente-deuxièmes sur le tems d'un huitième, et deux trente-deuxièmes sur le tems d'un seizième.

E. J'entends cela. Il faut donc aussi que je joue seize trente-deuxièmes sur le tems d'une demi-note, et trente-deux trente-deuxièmes sur une note entière.

M. Fort bien. A présent tu vas encore diviser chaque trente-deuxième de la ligne en deux parties, ce qu'il faut faire par des points, mais qui doivent être beaucoup plus petits que ceux que tu as fait pour marquer les quarts.

E. Les voici tous.—(Planche III. figure 2.)

M. Remarque que par le moyen de ces petits points tu as fait des soixante-et-quatrièmes.—(Quadruple croches—Planche II, figures 9.)

E. Maman, je l'ai bien pensé, et je crois pouvoir les expliquer tous.

M. Voyons.

E. Un soixante-quatrième est la moitié d'un trente-deuxième, on compte donc deux soixante-quatrièmes sur un trente-deuxième.

M. C'est bon, continue.

E. Cela est très aisé. On joue deux soixante-quatrièmes sur un trente-deuxième, quatre soixante-quatrièmes sur un-seizième, huit soixante-quatrièmes sur un huitième, seize soixante-quatrièmes sur un quart, trente-deux soixante-quatrièmes sur une demi-note, et soixante-et-quatre soixante-quatrièmes sur une note entière.

M. Supposons que l'on divise encore chaque soixante-quatrième en deux parties, combien cela fera-t-il de parties?

C. That would make one hundred and twenty-eight, and the half of it would be played upon half a note, and the fourth (namely, thirty-two,) upon a fourth of a note, &c.

M. Well; before we end our lesson, tell me how many half notes are to be played upon a whole note with a dot?

C. You have told me that the dot augments the note by half of its value: a whole note counts two half notes; these two with the half of two make three. Upon the same principle I also find three-fourths in half a note with a dot, three-eighths in a fourth of a note with a dot; three-sixteenths in an eighth of a note with a dot; three thirty-seconds in a sixteenth of a note with a dot, and three sixty-fourths in one thirty-second of a note with a dot.

M. Sometimes there are two dots after a note.

C. I suppose that these two dots augment the note which precedes them, by one-half each?

M. Not quite; for the second dot augments but the value of the dot preceding by one half. Tell me now how many sixteenths ought to be played upon one-fourth followed by two dots.

C. Four sixteenths are played upon one fourth, the first dot augments it by one half, which makes consequently six-sixteenths, the second dot augments the first dot by one half, which is one-sixteenth, and makes, added to the six other sixteenths, seven of them altogether.

M. That is it; and according to this rule all other notes with two dots are counted.

EIGHTH CONVERSATION.

C. I have just counted the notes of several measures in order to make them agree with the time indicated at the commencement of the piece, and although I have taken much pains in counting the notes and the dots I have not been able to succeed.

M. There are perhaps still some errors?

C. I do not say that, but I rather think there are still a good many things which I do not know, and which ought to be known in order to ascertain the value of the measures.

M. There are in music signs which are called Rests. These Rests make the sounds cease during a certain time, and this time is counted as if it were filled up by notes or sounds: thus, there are as many different Rests as there are different kinds of notes, namely; there are Rests which indicate a silence of the length of a whole note, others of the length of half a note, others of a fourth of a note, of an eighth, &c.

C. Are these Rests also named like the notes, A, B, C, &c.?

M. No; as the Rests only indicate a time and not the sounds, these denominations cannot be given them; but, we say, for instance: a Rest of a whole note, a Rest of half a note, (a semibreve's Rest, a minim's Rest, &c.)

E. Cela en fera cent vingt-huit, et on en jouera la moitié sur une demi-note—et le quart c. a. d. trente-deux sur un quart de note, etc.

M. Bien. Avant que nous finissions notre leçon dis-moi combien l'on joue de demi-notes sur une note entière avec un point?

E. Vous m'avez-dit que le point augmente la note de la moitié de sa valeur. Une note entière compte deux demi-notes, ces deux demi-notes avec la moitié de deux, font trois. Selon le même principe je trouverai donc trois-quarts en une demi-note avec un point, trois-huitièmes dans une quart de note avec un point; trois-seizièmes dans un huitième de note avec un point; trois trente-deuxièmes dans un seizième de note avec un point; et trois soixante-quatrièmes dans un trente-deuxième avec un point.

M. Quelquefois il se trouve deux points après une note.

E. Je suppose que ces deux points augmentent la note qui les précède chacun pour une moitié?

M. Pas tout à fait, car le seconde point n'augmente la valeur du point précèdant que de la moitié. Peux-tu à présent me dire combien de seizièmes on doit jouer sur un quart suivi de deux points.

E. On joue quatre-seizièmes sur le quart, le premier point l'augmente de moitié et fait conséquemment six-seizièmes; le second point l'augmente de la moitié du premier, ce qui compte un-seizième, ainsi le tout ensemble fait donc sept.

M, C'est cela—et c'est d'après ce principe que l'on compte aussi toutes les autres notes suivies de deux points.

HUITIEME CONVERSATION.

E. Je viens de calculer les notes de plusieurs mesures pour les faire accorder avec le tems indiqué au commencement d'une pièce, et quoique j'aie pris beaucoup de peine à compter les notes et les points je n'ai pas pu en venir à bout.

M. Il y a peut-être encore des fautes?

E. Je ne dis pas cela, mais je crois plutôt qu'il y a encore bien des choses que je ne sais pas, et que l'on doit savoir pour pouvoir constater la valeur des mesures.

M. Il y a dans la musique des signes que l'on appelle pauses. Les pauses font cesser le son pendant un certain tems, et l'on compte ce tems, comme s'il étoit rempli par des notes ou par des sons, ainsi il y a autant de différentes pauses, qu'il y a de différentes espèces de note c. a. d. qu'il y a de pauses qui indiquent une suspension du son de la longueur d'une note entière, d'autres qui en indiquent une de la longueur d'une demi-note, d'autres d'un quart de note, d'un huitième, etc. *

E. Est ce que l'on nomme aussi les pauses comme les notes, *do, re, mi*, etc.?

M. Non, parceque les pauses indiquent seulement un tems et non les sons, on ne peut pas leur donner ces dénominations là, mais on dit par exemple une pause d'une note entière, une pause d'une demi-note, ou simplement, une pause, une demi-pause, &c.

* Pause, intervalle de tems qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la partie où la pause est marquée. Le nom de pause peut s'appliquer à des silences de différentes durées; mais communement il s'entend d'une mesure pleine. J. J. ROUSSEAU.

C. Which are these Rests ?
M. We shall see them directly. Make a stave.

C. Here it is.
M. Now, if you make a small horizontal line under any of the lines within the stave, it will be a Rest of the length of a whole note. (Semibreve's Rest.)

C. Can we make it indifferently under any line within the stave ?
M. Yes.

C. I will try to mark a few such Rests. (Tab. III. Fig. 7.)
M. These four Rests are alike ; if you make the same bars above the lines of the stave, they signify a silence of the length of half a note. (Minim's Rest.)

C. I understand ; they are marked thus ? (Tab. III. Fig. 7.)
M. Exactly ; these four Rests are again alike. Make now another stave, marking the time of four-fourths ; then you will put down half a note and a Rest of half a note, and then a bar : (A line drawn perpendicularly through the stave.)

C. Mama, here it is all. (Table III. fig. 8.)
M. How many fourths are there in this measure ?

C. There is half a note, which counts two-fourths, and a Rest of half a note which counts for as many again—forming together four-fourths.
M. You see now that this measure, although it contains but half a note, does nevertheless agree with the mark of four-fourths, since the Rest supplies the time of the other two-fourths which are wanting.

C. Accordingly, if I was to play this measure, I would have to press down the key which is indicated by the note while I count *one, two ?*
M. Yes, and you have to raise the finger while counting *three, four.*

C. I understand, Mama ; by the notes I see what length of time the sounds are to last, and by the Rests what length of time the sounds ought to cease.—You have told me that there are as many different rests as there are different kinds of notes, which then are the other rests ?
M. Look into your book and see if you do not find there certain signs which look like a seven made cross-ways.

C. Yes, Mama, I have seen many of them.
M. Make one of them.

C. Here it is. (Tab. III. Fig. 9.)
M. This is the Rest of a fourth of a Note. (crotchet's rest.) Make now a mark like a seven ; this is what is called a Rest of an eighth of a note—(quaver's rest—Table III. Fig. 10.)

C. That is very easy.
M. Now, if you make the same seven with a double hook, it will be the Rest of a sixteenth of a note.—(semiquaver's rest.—Tab. III. Fig 11.)

C. This is exactly like the notes, and I am almost certain that in making three and four hooks, I would likewise have the Rests of the thirty-second and of the sixty-fourth of a note.—(demisemiquaver's rest and half demi-semiquaver's rest—Tab. III. Fig. 12 & 13.)

E. Quelles sont ces pauses ?
M. Nous allons le voir, fais une portée.

E. La voilà.
M. A présent si tu fais une petite barre horizontale au dessous d'une ligne intérieure de la portée, tu auras fait une pause de la longueur d'une note entière. (Pause d'une note entière.)

E. Peut-on-la faire au-dessous d'une ligne quelconque ?
M. Oui, indifféremment.

E. Je vais essayer de faire des pauses. (Planche III. figure 7.)
M. Bien, ces quatre pauses sont semblables. Si tu fais ces mêmes barres au-dessus des lignes de la portée elles indiqueront une suspension de la longueur d'une demi-note. (Pause d'une demi-note.)

E. Je comprends, ainsi ? (Planche III. figure 7.)
M. Exactement, ces quatre pauses sont encore semblables. A présent tu vas faire une autre portée marquant la mesure de quatre-quarts—puis tu y mettras une demi-note et une pause d'une demi-note, et ensuite une barre de mesure.

E. Voici le tout. (Planche III. figure 8.)

M. Combien de quarts y a-t-il dans cette mesure ?
E. Il y a une demi-note, qui compte deux-quarts, et une pause d'une demi-note qui en compte autant, ce qui fait quatre-quarts en tout.
M. Tu vois à présent que cette mesure, quoi qu'elle n'ait qu'une demi-note, s'accorde pourtant avec la marque de quatre-quarts parceque la pause remplit le tems des deux autres quarts qui manquent.

E. Donc si j'étois pour jouer cette mesure j'appuyerois sur la touche qui est indiquée par la note pendant un et deux.
M. Oui, et tu leverois le doigt pendant trois et quatre.

E. Je comprends maman ; les notes me disent combien de tems les sons doivent durer, et les pauses combien de tems ces sons doivent cesser. Vous m'avez dit qu'il y a autant de différentes pauses qu'il y a de différentes espéces de notes, quelles sont donc les autres pauses ?
M. Regarde dans ton livre si tu n'y vois pas de certains signes qui ont la figure d'un sept renversé.

E. Oui, maman, j'en ai vu.

M. Fais en un.
E. Le voici.—(Planche III. figure 9.)
M. C'est la pause d'un quart de note. (Soupir) Fais à présent une marque comme un sept c'est ce qu'on appelle une pause d'un huitième de note (demi soupir,—Planche III. figure 10.)

E. Celà est très aisé.
M. A présent si tu fais ce même sept avec un crochet double, tu auras fait la pause d'un seizième de note (Quart de soupir, Planche III. figure 11.)

E. C'est exactement comme les notes, et je suis presque sur qu'en faisant trois et quatre crochets j'aurais également les pauses des trente-deuxièmes et des soixante-quatrièmes de notes. (Huitième de soupir et seizième de soupir—Planche III. figures 12, 13.)

M. Yes, so it is. Write now the whole note, the half note, the fourth, the eighth, the sixteenth, the thirty-second and the sixty-fourth of a note, with their respective rests below them.

C. Here they are. (Table III. Fig. 14.)

M. If the Rest of a whole note is found alone in a measure, it indicates a suspension of the length of the whole measure, whatever length that measure may be.

C. In that case then it counts always as many eighths or fourths as that measure ought to contain?

M. Just so. There is still another observation: If a Rest is followed by a dot, it becomes longer by one half.

C. This is very easy understood. Are there likewise sometimes two dots after a Rest?

M. Yes; and these two dots have the same effect as regards the Rests as they have after a note. If you will now look to your music book you will be able to verify more easily the value of the measures.

C. Could I now begin to play?

M. You will begin to play as soon as you have passed over all the difficulties which you meet with in your Music Book.

C. I believe this will take some time yet; but, mama, could I not in the mean time learn a single small piece, without knowing exactly all what your books contain?

M. You can read, my dear, can't you?

C. Yes, mama.

M. What would you think if any one was asking you to teach him to read, and who would tell you seriously that in the mean time until he knew to read well in all books, he wished that you would show him to read correctly some little stories in his book?

C. I should think that ridiculous, and I would tell him that in order to know how to read his little stories correct, he must at first begin by learning the meaning of the characters or letters, and their combinations in syllables; and, that after this, he could not only read little stories in his own book, but all the books in the world in the same language.

M. It is the same with music; to be able to play a single piece, we must know the principles which constitute the art of playing all pieces of music.

C. I understand perfectly well, mama, and I see that I have been hasty.

NINTH CONVERSATION.

M. According to the explanations I have given you in our former conversations, you must have observed that each note can be divided according to its value into two, four, eight, sixteen, thirty-two and sixty-four equal parts, but regularly it cannot be divided into three, five, six, seven or nine parts, &c. Thus, one or several keys may be struck twice, four times, eight times, &c. during any note whatever, but there are no notes which mark one-third, one-fifth, one-sixth, one-seventh,

M. Oui, c'est cela. A présent écris la note entière, la demi note—le quart, le huitième, le seizième, le trente-deuxième, et le soixante-et-quatrième de note, toujours avec leurs pauses dessous.

E. Les voici.—Planche III. figure 14.)

M. Si la pause entière se trouve toute seule, et dans une mesure, elle indiquera une suspension de la longueur de la mesure entière quelle que soit cette mesure.

E. Ainsi elle compte dans ce cas là toujours autant de huitièmes ou de quarts que la mesure en doit contenir.

M. Oui c'est cela. A présent voici une autre observation : si une pause est suivie d'un point, elle devient de moitié plus longue.

E. Cela est très aisé à comprendre. Y a-t-il quelquefois aussi deux points après une pause ?

M. Oui, et ces deux points ont le même effet pour la pause que pour la note. A présent si tu veux regarder dans ton livre de musique tu pourras constater plus facilement la valeur des mesures.

E. Pourrois-je à présent commencer à jouer ?

M. Tu commenceras à jouer aussitôt que tu auras surmonté toutes les difficultés qui se trouvent dans ton livre de musique.

E. Je crois que cela durera encore quelque tems. Mais, Maman, ne pourrais-je pas en attendant apprendre une seule petite pièce sans savoir exactement tous ce qu'il y a dans vos livres ?

M. Tu sais lire, mon enfant, n'est ce pas ?

E. Oui, Maman.

M. Que penserois-tu de quelqu'un qui te demanderoit à lui montrer à lire, et qui te diroit gravement, qu'en attendant qu'il sache bien lire dans tous les livres, il voudroit que tu lui montrasses à bien lire seulement quelque petite histoire dans son livre.

E. Je trouverois cela ridicule, et je lui dirais que pour savoir bien lire sa petite histoire il faut d'abord commencer par connoître la valeur des caractères ou lettres. et leur combinaisons en syllabes, et qu'après cela il pourra non seulement lire sa petite histoire mais tous les livres du monde dans sa langue.

M. Il en est de même pour la musique, pour savoir jouer une seule pièce il faut connoitre les principes qui constituent l'art de jouer toutes les pièces de musique.

E. Je comprends parfaitement bien, Maman, et je vois que j'ai été trop vite.

NEUVIEME CONVERSATION.

M. D'après les explications que nous avons eues dans nos conversations précédentes tu as dû voir que l'on peut diviser chaque note, suivant sa valeur en deux, en quatre, en huit, en seize, en trente-deux, et en soixante et quatre parties égales ; mais régulièrement on ne peut pas la diviser en trois, en cinq, en six, en sept, en neuf parties, etc. Ainsi on peut sonner une ou plusieurs touches deux fois, quatre fois, huit fois, etc ; pendant une certaine note quelconque, mais il n'y a pas des notes qui marquent un tiers, un cinquième, un sixième, un septième,

&c. of another note. One example will suffice to make you un' rstand it. I will count one, two, three, four, namely; four-fourths, and during this time you will strike a key twelve times; that is to say, three times for every fourth which I shall count:

	One	Two	Three	Four
C. Well,	. . .	. . .	. . .	. . .

M. Would you now be able to dispose of these twelve notes in a manner to make them represent the four-fourths which I just now counted?

C. I will try it; first, I ought to have twelve notes; twelve-eighths make six-fourths, this would be too much; twelve-sixteenths form only three-fourths; well, this is not enough. I must consequently take notes of different species.

M. No, that will not do, the notes must be all of the same species.

C. This appears strange to me.

M. Yes I believe so; but be attentive, and I have no doubt you will understand me. By the different species of notes you know we express, besides the whole note, the half, the fourth, the eighth, the sixteenth, &c. of any note whatever; but as there are no other notes than those of which we have already spoken, we must make use of the same notes to express one-third, one-fifth, one-sixth, one-seventh, &c. of a note. You did try to find twelve equal notes which might form the value of four-fourths; nevertheless, the notes which came nearest to it either made something more or something less than the value you was looking for. Now, in a similar case, we must always choose among the notes which come nearest to the value looked for, those, whose contents exceeds that value.

C. Then, in order to write four-fourths in twelve equal notes we must take twelve-eighths.

M. Exactly.

C. But how can I know that these notes which till now have served as eighths of a whole note, are now to be considered as the thirds of a fourth of a note?

M. This is expressed by the figure 3 put above or below the middle of each group of three eighths and it is the same also where fifths or sixths, &c. of notes are written, viz: we place the figure 5 or 6 above or below the middle of each of that group of notes, which is to be played in the time of an ordinary note.* Let us see: write now nine equal notes in three groups of three notes each, and make them answer the value of three-fourths.

C. Nine-fourths would be too much, nine-eighths is still more than three-fourths, nine-sixteenths make less than three-fourths, according to what you told me just now, I am consequently obliged to make use of the sixteenths.

M. That is right; continue.

C. Then I put always three notes together, to which I add the figure 3 above or below the middle of each group, in order to indicate that these three notes must be executed during the time of one fourth of a note. (Tab. III. fig. 15.)

---

* The Germans call three such notes grouped together, a *triole*, and the other groups according to the number of notes they contain, *quintoles*, *sextoles*, &c. KOCH.

Three notes grouped together, with or even without the figure 3 over them, form a triplet, and are to be played in the time of two notes of the same species...six notes grouped together are to be played in the time of four notes of the same species: they form a double triplet. CRAMER.

&c., d'une autre note. Un exemple servira pour te le faire comprendre. Je vais compter un, deux, trois, quatre, c'est-à-dire, quatre-quarts, et pendant ce tems tu sonneras une touche douze fois, c'est-à-dire, trois fois pour chaque quart que je compterai

	Un,	deux,	trois,	quatre.
E. Bien,	. . .	. . .	. . .	. . .

M. A présent serois-tu capable de disposer ces douze notes de manière à leur faire représenter les quatre-quarts que je viens de compter ?

E. Je vais essayer ; d'abord je dois avoir douze notes : douze-huitièmes font six quarts, ceci serait trop ; douze-seizièmes ne font que trois-quarts—allons ce n'est pas assez. Il faut donc que je prenne des notes de différentes espèces.

M. Non, cela ne va pas ; il faut que les notes soient toutes de même espèce.

E. Cela devient une énigme pour moi.

M. Je le crois bien, mais fais attention, et j'espère que tu vas me comprendre. Par les différentes espèces de notes que tu connois, on exprime outre la note entière, la moitié, le quart, le huitième, le seizième, &c. d'une note quelconque ; mais comme on n'a pas d'autres notes que celles dont nous avons parlé, il faut se servir de ces mêmes notes pour exprimer un tiers, un cinquième, un sixième, un septième, &c. d'une note. Tu as tâché de trouver douze notes égales qui pussent établir la valeur de quatre-quarts ; néanmoins les notes qui en approchoient le plus rendoient ou quelque chose de plus, ou quelque chose de moins que la valeur que tu cherchois. A présent dans une pareille circonstance, il faut choisir entre les notes qui approchent le plus de la valeur recherchée, celles dont le contenu est au-dessus.

E. Ainsi pour écrire quatre-quarts en douze tems égaux, je dois donc me servir des huitièmes de notes ?

M. Exactement.

E. Mais maman, comment peut-on savoir que ces notes qui ont jusqu'à présent servi comme des huitièmes, représentent dans ce cas là des tiers d'un quart de note ?

M. On indique cela par le chiffre 3, que l'on met au-dessus ou au-dessous du milieu de chaque groupe de trois-huitièmes, et il en est de même aussi lorsque l'on écrit des cinquièmes et des sixièmes de notes, &c., c'est-à-dire, on met le chiffre 5 ou 6 au-dessus ou au-dessous du milieu de chaque groupe de cinq ou six notes, qui doivent être jouées dans le temps d'une autre note ordinaire.* Voyons, écris à present neuf notes égales en trois groupes de trois notes chaque, et fais leur représenter la valeur de trois-quarts de note.

E. Neuf-quarts seroient trop, neuf-huitièmes font encore plus que trois-quarts, neuf-seizièmes en font moins ; selon ce que vous venez de m'expliquer, je prendrai donc des huitièmes de notes.

M. C'est juste, continue.

E. J'en mettrai toujours trois ensemble, que je marquerai par le chiffre 3, au-dessus du milieu de chaque groupe, pour indiquer que ces trois notes doivent s'écouler dans le tems d'un quart de note. (Planche III, figure 15.)

---

* Les Allemands appellent un tel groupe de trois notes triole, et les autres groupes selon le nombre de notes qu'ils contiennent, quintoles, sextoles, &c. KOCH.

Un groupe de trois notes, avec ou sans le chiffre 3, forme un triolet et doit être joué dans le tems de deux notes de la même espèce—six notes en un tel groupe forment un triolet double et sont jouées dans le tems de quatre notes de la même espèce. CRAMER.

M. You have understood that rightly. Could you now write three-fourths, each of them divided into six equal parts ?

C. To write them each in four parts I must make use of sixteenths; now, as six-sixteenths make more than one-fourth, and six thirty-seconds make less, I am consequently obliged to return to the sixteenths.

M. Yes, you are right.

C. I will place always six of them together, after which I will mark every group with the figure 6. (Tab. IV. fig. 1.)

M. Just so ; and according to this rule you will easily distinguish the groups of 5, 7, 9, 10, 11 notes, &c. Now, I have still some remarks to make relative to the manner of playing these notes together with common notes.

1°. If a triplet is to be played with two other notes of the same species, the two first notes must be struck together, then the middle note of the triplet alone ; after which, the two last notes are played together again. (Tab. IV. fig. 2.)

2°. If one of the two notes is followed by a dot, and the other is shortened by the value of this dot, then the whole triplet must be played upon the note followed by the dot, and the shortened note immediately after the last note of the triplet. (Tab. IV. fig. 3.)

3°. We often find also four ordinary notes to be played during the time of a triplet. This is very difficult, and there is no rule to be laid down but to consult the ear.

TENTH CONVERSATION.

M. Now, my dear, you have acquired that degree of knowledge which requires an explanation of the black keys.

C. I am very anxious to know which are the notes that are made use of to represent them.

M. The black keys as well as the white ones are expressed by the same notes, with this difference, that certain signs are placed before the notes which indicate the black keys. In the first instance, observe that the progression from one key to any other immediately to the left or to the right side, whether white or black, is called the progression of a semitone. I will try to explain it to you more clearly by an example. Take a C upon the Keyboard.

C. Here is one.

M. Pass now from this C to the black key, which follows it immediately on the right hand side.

C. Here it is.

M. Very well ; this last key is a semitone higher than the first.

C. And what is this key called ?

M. It is also called C, only adding the word *sharp* to it.

C. I do not quite understand you.

M. You will understand me shortly. Let us see—what key were you just now looking for ?

M. Je vois que tu le comprends. Pourrois-tu à présent écrire trois-quarts de notes divisées chacune en six parties égales ?

E. Pour les écrire chacune en quatre parties il faut que je me serve de seizièmes ; six-seizièmes font donc plus d'un quart, à présent six-trente-deuxièmes font moins d'un quart, je serai donc obligé de revenir aux seizièmes.

M. Oui, c'est juste.

E. J'en mettrai toujours six ensemble, après quoi je marquerai chaque groupe avec le chiffre 6. (Planche IV, figure 1.)

M. C'est cela, et selon cette règle tu distingueras aisément les groupes de 5, 7, 9, 10, 11, notes, &c. Maintenant j'ai encore quelques remarques à te faire relativement à la manière de jouer ces sortes de notes ensemble avec des notes ordinaires.

1. Si l'on a à jouer deux notes ordinaires avec trois notes de la même espèce, il faut jouer les deux premières notes ensemble, et laisser passer la note du milieu seule, puis on joue la troisième avec la dernière ensemble. (Planche IV, figure 2.)

2. Si une des deux notes est suivie d'un point, et que l'autre soit raccourcie de la valeur de ce point, alors on joue le triolet entière sur la note suivie du point et la note raccourcie immédiatement après le triolet. (Planche IV. figure 3.)

3. Souvent on trouve aussi quatre notes ordinaires à jouer pendant l'espace d'un triolet, cela devient très difficile, et la dessus il n'y a pas d'autres règles à établir que de consulter l'oreille.

DIXIEME CONVERSATION.

M. Enfin, mon enfant, nous voici rendues au degré de connaissance qui demande l'explication des touches noires.

E. Je suis bien impatiente de savoir qu'elles sont les notes dont on se sert pour les représenter.

M. Les touches noires comme les touches blanches se rendent par les mêmes notes, avec cette différence que l'on place devant ces notes certains signes qui indiquent les touches noires. Premièrement, observe que la progression d'une touche à celle qui la suit immédiatement, soit que ce soit du côté gauche ou du côté droit, qu'elle soit blanche ou noire, s'appelle progression d'un demi-ton. Je vais essayer de te le montrer par un exemple : Prends un *do* sur le clavier.

E. En voici un.

M. Passe à présent de ce *do* à la touche noire qui la suit immédiatement du côté droit.

E. La voici aussi.

M. Fort bien, cette dernière touche est d'un demi-ton plus haute que la première.

E. Et comment appelle-t-on cette dernière touche ?

M. On la nomme *do* comme la première, en ajoutant le mot *dièse*.

E. Je ne comprends pas tout-à-fait.

M. Tu vas comprendre. Voyons, quelle étoit la touche que tu viens de chercher ?

C. It was C.

M. Well, write this C on the third space of the treble stave.
C. Here it is. (Tab. IV. fig. 4.)

M. Write now another C in the same space of the treble.
C Here it is likewise. (Tab. IV. Fig. 4.)

M. Look now in your music book and see whether you do not find a sign similar to a double cross ?
C. I have seen several of them ; do you want me to make one ?
M. Yes, if you can.

C. Is this not one ?—(Tab. IV. Fig. 5.)
M. Yes, and it is called *a sharp*; put it now before the second C which you have written.
C. There it is marked down. (Tab. IV. Fig. 4.)

M. This sharp before a note indicates that it ought to be played a semitone higher than it would have been played without it. The note, as well as the key, which it indicates in this case, take both the name of sharp.

C. Ah ! I understand, mama, the C which I made, and which is preceded by a sharp, is called C sharp, and the key which it represents is equally called C. sharp.
M. Exactly. Would you be able to give another example ?
C. Undoubtedly. I take the third F, before making another F on the same degree, I put a sharp there, which raises this note a semitone, in which case F sharp is played, namely, the black key to the right side of F, instead of F natural. (Tab. IV. Fig. 6.)

M. Very well, my dear, and that is the way with all other notes, because a sharp placed before any note whatever, raises it always by a semitone.—Would you be able to find E sharp on the keyboard ?
C. This question puzzles me, because there is no black key after E.

M. Can you play the key which is a semitone above the E ?

C. Yes ; that is F.

M. Very well ; why does this question puzzle you ? don't you always find the key indicated by a note with a sharp, a semitone above the one indicated by the same note without a sharp ?

C. Yes, and I certainly ought to have known this.

M. Where would you now play a B sharp ?
C. On C, undoubtedly.

M. Yes; and it is according to this principle that all other sharps are formed.—(Table IV. Fig. 7.) Now, we are going to speak of other signs which lower the note by a semitone, and which consequently have a contrary effect to that of the sharp : they are called *flats*, and they have almost the form of a b.—(Tab. IV. Fig. 8.)

C. Then I will find the key indicated by a note with a flat, on the left side of the one which I would have played by the same note, without this sign.

E. C'étoit *do*.

M. Bon, écris ce *do* dans le troisième espace de la haute.
E. Le voilà écrit—(Planche IV, figure 4.)

M. A présent écris un autre *do* dans le même espace.
E. Le voici aussi. (Planche IV, figure 4.)

M. Maintenant regarde dans ton livre de musique si tu n'y trouves pas un signe qui a la figure d'une croix double.
E. J'en ai vu plusieurs; voulez-vous que j'en fasse un ?
M. Oui, si tu peux.

E. Ceci, n'en est-il pas un ?—(Planche IV, figure 5.)
M. Oui, c'est on l'appelle dièse; mets-le à présent devant le second *do* q u as écrit.
E. Le voilà mis—(Planche IV, figure 4.)

M. Ce dièse devant une note indique que l'on doit jouer cette note un demi-ton au-dessus de la touche sur laquelle on la joueroit sans ce signe. La note, de même que la touche qu'elle indique dans ce cas, prennent toutes deux le nom de dièse.
E. Ah ! je comprends maman ; la note que j'ai faite, et qui est précédée d'un dièse, s'appelle *do*-dièse, et la touche qu'elle représente s'appelle également *do*-dièse.

M. C'est cela. Serois-tu bien capable de donner un autre exemple ?
E. Sans doute. Je prends le troisième *fa*, avant que de faire un autre *fa* sur le même degré, j'y fais un dièse qui hausse cette note d'un demi-ton, ce qui fait que l'on joue *fa* dièse, c'est-à-dire, la touche noire du coté droit de *fa*, au lieu du *fa*.—(Planche IV. figure 6.)

M. C'est bien mon enfant, et il en est de même de toutes les autres notes, parceque le dièse mis devant une note quelconque, la hausse toujours d'un demi-ton. Serois-tu bien capable de trouver un *mi*-dièse sur le clavier ?
E. Cette question m'embarrasse un peu, parcequ'il n'y a pas de touche noire après *mi*.

M. Pourras-tu jouer la touche qui se trouve un demi-ton au-dessus de ce *mi* ?
E. Oui—c'est *fa*.

M. Eh bien ; pourquoi donc cette question t'embarrasse-t-elle ? n'est-ce-pas toujours un demi-ton au-dessus de la touche indiquée par une note sans dièse, que tu trouves la touche qu'elle représente lorsqu'elle est jointe à un dièse ?
E. Oui, je devois pourtant le savoir.

M. Où jouerois-tu à présent un *si* dièse ?
E. Sur *do*, sans doute.

M. Oui ; et c'est selon ce principe que l'on forme tous les autres dièses.—(Planche IV. figure 7.) Maintenant nous allons parler des autres signes qui baissent la note d'un demi-ton, et qui ont conséquemment un effet contraire à celui du dièse, on les appelle *bémols*, et ils ont à peu près la figure d'un b.—(Planche IV, figure 8.)
E. Ainsi je trouverai la touche indiquée par un bémol au côté gauche de celle que j'aurois jouée sans ce signe.

M; Yes, you are correct. Can you give me an example?

C. I write B; now if I make another B upon the same line, before which I place a flat, it indicates the next key below, namely, to the left side of B. (Tab. IV. Fig. 9.)

M. Exactly; and this note as well as the key which it represents, is called B flat; and according to this principle all the different flats are formed.—(Table IV. Fig. 10.) Did you observe that the same keys bear different denominations?

C. Yes, mama, I have observed that the same key which serves as a flat, can equally serve as a sharp.

M. Give me some examples.

C. I say C sharp or D flat; these two different denominations signify the same key.

M. Look in your book and see if you do not find signs which resemble much the figure of a sharp, but which form a kind of square.

C. Yes, mama, here is one.

M. Write it.

C. Here it is.—(Tab. IV. Fig. 11.)

M. It is called a *natural*. When placed on the left side of a note it indicates, that this note, having been previously raised by a sharp or lowered by a flat, ought to be put back in its natural situation. Write C sharp with several other notes upon the same degree.

C. Here they are.—(Tab. IV. fig. 12.)

M. The sharp which you have placed before the first C, makes equally all the C's which follow it sharps, although the sharp has only been prefixed to the first note. Now, as soon as you want the effect of this sharp to cease, you make use of the natural, which replaces the C sharp in its place as C natural. Write the following example: F, F sharp, another F sharp, and then F natural.

C. Here they are.—(Table IV. fig. 13.)

M. It is the same with the flats, the effect of which cease equally if a natural is placed before the note which has been made flat. Write an example.

C. Very well, I write a B natural, then two B's flat, and another B natural.—(Table IV. fig. 14,)

M. There are also certain signs which raise or lower a note already sharp or flat another semitone; they are called *double sharps* and *double flats*.

C. Which are these signs, Mama?

M. The double sharp looks like a cross, and the double flat consists of two ordinary flats put together.—(Table IV. fig. 15.) These signs are only applicable to such notes which have already been altered by a sharp or by a flat. Write three C's, and put a sharp before the second, and a double sharp before the third of them.

C. Here they are.—(Table IV. fig. 16.)

M. The first C is played on C natural, the second on C sharp, and the third on D natural, which takes the name of C double sharp. Could you give me another instance?

C. This is not difficult. I take E as the radical note.

M. That will not do; for the note preceded by a double sharp or a double flat can never be applied to a black key.

M. Oui, c'est cela. Pourrois-tu m'en donner un exemple ?

E. Je prends *si* ; ensuite je fais un autre *si* sur la même ligne, et en mettant un bémol devant cette dernière note, elle indique la touche la plus proche au-dessous (c'est-à-dire au côté gauche) de *si*. (Planche IV. figure 9.)

M. Exactement. Et cette note, de même que la touche qu'elle représente, s'appellent *si* bémol ; et c'est suivant [illegible]me principe que l'on forme *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re* et *do* bémol. (Planche [illegible], figure 10.) As-tu observé que les mêmes touches portent différentes dénominations ?

E. Oui, maman, j'ai trouvé que la même touche qui sert pour une note bémol, peut également servir pour une note dièse.

M. Donne-m'en quelques exemples.

E. Je dis *do* dièse ou *re* bémol ; ces deux différentes dénominations signifient la même touche.

M. Regarde dans ton livre si tu n'y trouveras pas des signes dont la figure ressemble beaucoup à un dièse, mais qui forment une [illegible]spèce de carré.

E. Oui, maman, en voilà un.

M. Ecris le.

E. Le voici. (Planche IV, figure 11.)

M. On l'appelle *bécarre*. Placé à la gauche d'une note déjà haussée par un dièse, ou baissée par un bémol, il remet cette note dans sa situation naturelle. Ecris *do* dièse suivi de plusieurs autres notes sur le même degré.

E. Les voici. (Planche IV, figure 12.)

M. Le premier *do* dièse que tu as écrit, rend également tous ceux qui le suivent *do* dièse, quoique ce dièse ne soit apposé qu'à la première note. A présent dès que l'on veut faire cesser l'effet du dièse et rétablir la note naturelle, on met un bécarre, qui remet le *do* dièse à sa place comme *do* naturel. Ecris l'exemple suivant : *fa*, *fa* dièse, encore *fa* dièse, et ensuite *fa* naturel.

E. Voici le tout. (Planche IV, figure 13.)

M. Il en est de même du bémol dont l'effet cesse également en faisant précéder la note d'un bécarre. Ecris-en un exemple.

E. Fort bien, un *si*, deux *si* bémols, et ensuite encore un *si* naturel. (Planche IV, figure 14.)

M. Il y a aussi des signes qui haussent ou baissent une note déjà haussée ou baissée d'encore un autre demi-ton, on les appelle *doubles dièses* et *doubles bémols*.

E. Quels sont ces signes, maman ?

M. Le double dièse a la figure d'une simple croix et le double bémol consiste en deux bémols ordinaires. (Planche IV, figure 15.) Ces signes ne s'appliquent qu'à des notes qui sont déjà changées par l'effet d'un dièse ou d[illegible] bémol. Ecris trois *do*, mets un dièse devant le second et un double dièse devant le troisième.

E. Les voici. (Planche IV, figure 16.)

M. Le premier *do* se joue sur *do* naturel, le second sur *do* dièse, et le troisième sur *re* naturel, qui prend dans ce cas le nom de *do* double-dièse. Pourras-tu me donner un autre exemple ?

E. Cela n'est pas difficile. Je prends *mi* pour note radicale.

M. Cela ne va pas, car la note précédée d'un double dièse ou d'un double bémol ne doit jamais tomber sur une touche noire.

C. Very well; I will look for another then; let us say D, D sharp, and D double sharp.

M. That is correct; give now an instance of a double flat.

C. This is always the same thing; B, B flat, B double flat (Table IV. fig. 17.) But, Mama, why do not they write at once G instead of A double flat; or D instead of C double sharp?

M. I cannot give you a satisfactory answer upon this question before you are farther advanced in the science of music; in the mean time pay attention to the following rules:—

1. A natural with a flat before a note double flat, reduces that note to a single flat.—(Table V. fig. 1.)

2. A natural with a sharp before a note double sharp, reduces it to a single sharp.—(Table V. fig. 2.)

3. A single natural takes off both the effect of the sharp or of the flat, whether single or double.

4. The different sharps and flats, as well as the naturals introduced in the course of a piece, are called *accidentals.*

5. An accidental affects only the note which immediately follows it, or at most those notes which in the same measure bear the same name with the note affected by an accidental.*

6. But, if the last note of a measure is a note sharp or flat, and if the first note of the following measure happens to be on the same degree with this one, then it is played sharp or flat like the preceding one.

ELEVENTH CONVERSATION.

M. To-day place yourself at the Piano.

C. Am I going to play, Mama?

M. Yes; but before beginning, pay strict attention to the following rules, which concern the position of the body, and the manner of putting the hands upon the key-board.

The height of all Pianos being nearly the same, the music stools are in conformity to the size of the persons who are to make use of them. Every person who plays the Piano ought always to have the feet resting firmly on the ground, and the elbows raised a little above the level of the key-board. The performer ought to be placed opposite the middle of the key-board, at such a distance that the elbows may be brought rather forward than backward, in order that the hands may freely cross each other. The elbows should be neither too close to the body nor too distant from it. The head and body ought to be kept erect without stiffness, the shoulders depressed and straight, without movement and without affectation. Avoid all useless movements of the head and body, and above all abstain from contortions in which we are often apt to indulge, particularly in executing difficult pieces, because otherwise the performer does not only lose that easy attitude which constitutes the grace of the performance, but causes him to contract habits prejudicial to execution.

* A sharp or flat introduced in the course of the piece, is called *accidental*, and only affects the notes placed on such line or space within the measure where it occurs. CRAMER.

E. Eh bien ! je vais en chercher une autre. Disons, *re*, *re* dièse, et *re* double dièse.

M. C'est bien, maintenant donne un exemple d'un double bémol.

E. C'est toujours la même chose, *si*, *si* bémol, *si* double bémol. (Planche IV, figure 17.

Mais maman, pourquoi n'écrit-on pas tout de suite *sa* au lieu de *la* double bémol ? ou bien *re* au lieu de *do* double dièse ?

M. Je ne puis te donner une réponse satisfaisante là-dessus que quand tu seras plus avancée dans la science de la musique ; en attendant observe les règles suivantes :

1° Un bécarre avec un bémol devant une note double bémol la remet en simple bémol. (Planche V, figure 1.)

2° Un bécarre avec un dièse devant une note double dièse, la remet en simple dièse. (Planche V, figure 2.)

3° Un bécarre simple détruit également l'effet des dièses ou des bémols, soit qu'ils soient simples ou doubles.

4° Les différens dièses et bémols ainsi que les bécarres introduits dans une mesure s'appellent *accidentels*.

5° Un accidentel n'altère que la note qui le suit immédiatement, ou tout au plus celle, qui dans la même mesure se trouve sur le même degré.*

6° Mais si la dernière note d'une mesure est une note haussée ou baissee, et que la première note de la mesure suivante se trouve sur le même degré avec la précédente, elle est également dièse ou bémol conjointement avec celle-là.

ONZIEME CONVERSATION.

M. Aujourd'hui mets-toi au Piano-Forté.

E. Vais-je jouer maman ?

M. Oui, mais avant que de commencer fais bien attention aux règles suivantes qui concernent la position du corps, et la manière de placer les mains sur le clavier.

La hauteur de tous les Piano-Fortés étant à peu près la même, celle des sièges est subordonnée à la taille des personnes qui doivent s'en servir. Toute personne qui joue du Piano-Forté doit avoir les pieds toujours appuyés, les coudes un peu plus élévés que le niveau des touches, et être placée vis-à-vis le milieu du clavier, à une distance telle, que les coudes puissent être portés plutôt en avant qu'en arrière, afin que les mains ayent la faculté de se croiser librement. Les coudes ne doivent être ni trop serrés, ni trop détachés du corps. On doit tenir la tête et le corps droits sans roideur et avoir les épaules abaissées, un peu effacées, sans mouvement et sans affectation ; il faut éviter les mouvemens inutiles de tête et de corps, et surtout s'abstenir des contorsions auxquelles on se livre souvent en exécutant les morceaux difficiles, parce qu'autrement, on perd non seulement cette attitude aisée qui constitue les graces dans l'execution, mais on est sujet à contracter des habitudes nuisibles.

* Un dièse ou un bémol introduits dans le cours d'une pièce s'appellent accidentels, et ne peuvent affecter que les notes qui dans la mesure sont placées sur la même ligne, ou sur le même espace avec les accidentels.

One of the principal means to acquire agility in the fingers and grace in the execution, is to pay the greatest attention to the proper position of the hands, and to the manner of placing the fingers, in order to give them a quick and easy movement, and finally to the form in which they ought to be brought during their exercise. In order to place the hand well on the keyboard, the elbows (as already observed) must be a little higher than the level of it, and the hands slightly inclined towards the keys; from the forepart of the arm to the knuckles; the wrists neither too elevated nor too much depressed, bending the fingers at the first joint, and very slightly again at the second, so as to give the hand nearly a round form. The hand must be supported on the side of the little finger, where it is always apt to fall, and above all care must be taken that the fingers do not stiffen, and that the hands do not appear to be embarrassed on the keyboard. The fingers must be placed on the middle of the white keys, so as not to be obliged to displace the hands when the black keys are to be made use of. The thumb ought to be a little inclined towards the forefinger, and the other fingers separated from each other about the width of the white keys, otherwise their action will be impeded, and the performer will play with too great a movement of the arms.

Every finger must have a movement independent of that of the others; that is to say, when one finger is to act, the other fingers should not be affected by its movement. In placing the right hand on the keyboard, according to the principles which are just laid down, with a view to play successively the five keys C, D, E, F and G, the thumb striking C, the first finger D, &c.: the fingers must all at the same time be placed on the surface of the keys which are to be played, in order to be ready to strike them; then the fingers, as they are to serve, are raised a little above the keyboard, but without making them lose the position and form above-mentioned, then they fall perpendicularly and successively upon the keys indicated, and remain there only the time allowed by the value of the note, so as to avoid confusion in the sounds.

The pupil should pay the greatest attention to the little finger, in order not to stretch it when leaving a key, or not to bend it more than above-mentioned when not employed. A constant practice is also necessary for this finger, to procure it a degree of strength proportionate to that of the other fingers. The thumb and the little finger must carefully be kept over the keys, because if they fall under the level of the keyboard, the other fingers may be forced to leave their position.

Finally, the touching the keys with the nails must be avoided, for it causes a disagreeable effect, and happens when the fingers are too much bent.

Every movement of the arm which is not absolutely necessary is prejudicial to execution. There can be only two kinds of movements admitted: one, when the keys are left to observe the rests; and the other, when the hand must be brought from the right to the left, or from the left to the right to take different positions; the forepart of the arm should only act, and the part from the shoulder to the elbow ought to remain immoveable.

When the thumb is to pass under the hand, it ought to be slipped under the fingers and be placed previously over the key; the position of the other fingers ought to be changed only at the moment the thumb is striking the key; this is the only mode to play with fluency, and the surest means to avoid the interrup-

---

* Page 25, line 8, and following.

Un des principaux moyens d'acquérir de la légèreté dans les doigts et de la grace dans l'exécution, est de porter toute son attention à la position des mains, à la manière de règler les doigts pour leur donner des mouvemens prompts et faciles, et enfin à la forme qu'ils doivent conserver dans leur exercise. Pour que la main soit bien posée il faut (comme on a déjà dit) que les coudes soient un peu plus élevés que le niveau du clavier, et que les mains soient légèrement inclinées vers les touches, depuis le haut de l'avant bras jusqu'aux phalanges des doigts; ne pas trop lever ni baisser le poignet; plier les doigts aux premières phalanges, et les recourber très légèrement aux secondes, pour que la main prenne une forme arrondie; il faut la soutenir du coté du petit doigt où elle est toujours portée à fléchir, et surtout prendre garde que les doigts ne se roidissent pas, et que les mains ne paroissent pas gênées sur le clavier. Il faut placer aussi les doigts sur le milieu des touches blanches, afin d'éviter de déranger les mains lorsqu'on veut se servir des touches noires. Le pouce doit être un peu recourbé vers le premier doigt, et ne s'écarter que très peu de son extrémité; les autres doigts doivent toujours être écartés de la largeur des touches et jamais serrés entr'eux, autrement leur action serait gênée, et on serait entraîné à jouer du bras.

Il faut que chaque doigt ait un mouvement indépendant l'un de l'autre' c'est-à-dire, que lorsque l'on fait jouer un doigt les autres doivent rester immobiles. En posant la main droite d'après les principes que nous venons d'établir, pour toucher successivement les cinq touches *do*, *re*, *mi*, *fa* et *sol* de sorte que le pouce fasse entendre le *do*, et le premier doigt le *re*, &c.—il faut que tous les doigts soient placés en même temps sur la superficie des touches qu'on aura à faire résonner, afin qu'ils soient prêts à toucher; ensuite on lèvera les doigts, à mesure qu'on veut s'en servir, un peu au-dessus du clavier, mais sans les allonger, et on les fera tomber perpendiculairement et successivement sur les touches indiquées, en observant de ne les laisser sur chaque touche que le tems déterminé par la valeur de la note, afin d'éviter la confusion des sons.*

On fera la plus grande attention à ce que le petit doigt ne s'allonge point en quittant une touche, et ne se plie ni ne se relève quand il n'est pas employé; un exercice soutenu est d'ailleurs nécessaire, pour lui procurer le degré de force proportionné à celui des autres doigts: il ne faut jamais laisser tomber le petit doigt ou le pouce au-dessous du niveau du clavier, parceque dans ce cas, les autres doigts pourroient être forcés de quitter leur position.

Enfin on évitera de toucher le clavier avec les ongles, ce qui produit un effet désagréable et n'arrive que lorsque les doigts sont trop courbés.

Tout mouvement du bras qui n'est pas absolument nécessaire est préjudiciable à l'exécution. On ne peut admettre que deux espèces de mouvemens, l'un, lorsque l'on quitte le clavier pour observer les pauses; l'autre, quand il faut porter la main de droite à gauche, ou de gauche à droite, pour prendre d'autres positions; l'avant-bras seul doit agir, la partie depuis l'épaule jusqu'au coude doit rester immobile.

Lorsqu'il faut passer le pouce sous la main, on doit le glisser sous les doigts le poser d'avance sur la touche, et ne déranger la position des autres doigts qu'au moment où le pouce enfoncera la touche, c'est le seul moyen de jouer avec égalité, et pour ne point interrompre le son par le changement des

* Page 27—ligne 8, &c.

tion of the sounds by the changing of the fingers, The same rule ought to be followed as regards the fingers which are to be passed over the thumb.

The success of the pupil depends always upon these first rudiments, to which, therefore, too much importance cannot be attached, as a bad habit once acquired, is very difficult to be corrected.

The thumb of each hand is marked by a cross, the forefinger by the figure 1, and the following fingers by the figures 2, 3, 4.

Put now your right hand on the keyboard, and play the following keys:—4th C, 4th D, 4th E, 5th F, 5th G, 5th F, 4th E, 4th D, 4th C. &c.; and this exercise you will continue until you are able to move the fingers easily, and according to the rules which I have communicated to you as regards the position of the body and of the hands, &c. Then you will practice the same notes with your left hand, by placing your fourth finger on the second C, &c. Put now again the right hand on the keyboard, and play the same keys as before; but observe to raise quickly the finger from one key while the next finger is striking the following. (All these exercises made with one hand must always be repeated with the other, and so with both hands together.)

This is the manner generally observed in playing the Piano; but, nevertheless, we find frequently notes which must be executed in different ways; and the manner in which this is done, I shall shew you directly:

Play the fourth C, with the thumb of your right hand, and then the fourth D, with the first finger, but be careful not to raise the thumb from its key before the first finger has previously played D, and observe the same manner of striking with regard to E, F, and G following, viz. remain always with the finger on one key until the other is completely pressed down.

C. But, Mama, how can I know when I have to observe this mode of playing.

M. This is always indicated either by the word *legato*, or by a circular line (slur) embracing the notes which are to be played legato. (Table V, fig. 3.)

There are also three different ways of marking the notes which must be detached.—(Table V, fig. 4, 5, 6.)

If the notes are written similar to fig. 4, they must be played with a very swift motion of the fingers, raising them immediately after the key is touched, and making each note lose about three quarters of its value.

The notes written similar to fig. 5, must be played with less vivacity, losing only about half their value.

The notes fig. 6, must be still less detached than those fig. 5. They are played with a smooth motion of the finger, and lose only about one-fourth of their value.*

These three different ways of detaching the notes are expressed by the word *staccato*.

The staccato must be executed otherwise in a slow movement than in a lively one; in a slow movement the keys are struck only by the aid of the fingers, and without any movement of the wrist; but in a lively one,

* When these passages are performed on keyed instruments, the finger is not kept close as in the slur (fig. 3,) and raised as in the dot or in the dash (fig. 4 and 5,) but dropped gently on the key, and taken off before the time of the note is wholly completed, CALLCOTT.

doigts. On observera le même précepte pour les doigts qu'on veut passer par dessus le pouce.

Le succès des élèves dépend toujours de ces premiers élémens auxquels on ne saurait attacher trop d'importance; vû qu'un mauvaise habitude une fois prise se perd difficilement.

Le pouce de chaque main est marqué par une croix, le doigt suivant par 1 et les autres doigts par 2, 3 et 4.

A présent mets la main droite sur le clavier et joue les touches suivantes 4me *do, re, mi,* 5me *fa, sol, fa,* 4me *mi, re, do, re,* &c.; et continue cet exercice jusqu'à ce que tu sois capable de mouvoir les doigts facilement et suivant les règles que je viens de te communiquer quant à la position du corps et de la main; puis tu pratiqueras la même chose avec la main gauche en plaçant le quatrième doigt sur le second *do,* &c.; maintenant mets encore la main droite sur le clavier et joue les mêmes touches comme auparavant, mais aie soin de lever promptement un doigt de sa touche, pendant que l'autre enfonce la suivante. (Tous ces exercices faits avec une main doivent toujours être repétés par l'autre, et ensuite avec les deux mains ensemble.)

C'est cette manière de toucher que l'on observe généralement en jouant du Piano Forté, mais néanmoins on rencontre bien souvent des notes que l'on doit exécuter d'une manière différente, comme je vais te le montrer:

Joue quatrième *do* avec le pouce de la main droite, et ensuite *re* avec le premier doigt; mais n'ôte le pouce de dessus sa touche qu'après que le premier doigt aura préalablement joué quatrième *re,* observe la même chose pour les doigts suivans en jouant 4me *mi,* 5me *fa* et *sol,* c'est-à-dire, reste toujours sur une touche jusqu'à ce que l'autre soit parfaitement enfoncée.

E. Mais, Maman, comment puis-je savoir quand je dois toucher de cette manière?

M. Cela est toujours indiqué ou par le mot *legato,* ou par une ligne circulaire (liaison) qui embrasse les notes que l'on doit toucher ainsi. (Planche V, figure 3.)

Il-y-a aussi trois différentes manières d'écrire les notes pour indiquer qu'elles doivent être détachées. (Planches V, figure 4, 5, 6.)

Lorsque les notes sont écrites comme il paroit par la figure 4, il faut prendre la note très vivement, piquer la touche, et relever aussitôt le doigt, en ôtant à cette note les trois quarts de sa valeur.

Les notes écrites comme dans la figure 5, demandent à être détachées un peu moins vivement que les premières, et perdent à peu-près la moitié de leur valeur.

Les notes figure 6, demandent à être encore moins détachées que celles de la figure 5, et on les touche avec un mouvement bien doux, en ôtant seulement la quatrième partie de la valeur de chaque note.*

Ces trois différentes manières de détacher les notes se rendent par le mot *staccato.*

Le staccato doit s'exécuter d'une manière différente dans un mouvement lent, que dans un mouvement vif, et l'on ne doit piquer la touche qu'à l'aide des doigts, sans aucun mouvement du poignet; mais dans un mouvement ra-

---

* Quand on joue ces passages sur le Piano Forté, il ne faut pas que le doigt reste sur la touche, comme dans la liaison, (figure 3,) ni le lever comme s'il y avoit des points ou des traits (figure 4 et 5,) mais le laisser tomber doucement sur la touche, et le lever avant que le tems de la note soit entièrement expiré.
CALLCOTT.

where every note ought to be very much detached and very rapid, a movement of the wrist must be made with great flexibility to each note, so as to give to the fingers that motion which is necessary to produce the detached sounds, particularly when the keys which are to be played are distant from each other.

Remark 1. A slur over or under two notes on the same degree is called a bind (a tye) and unites the two notes into one, therefore the first only is played and kept down the full length of both.—(Table VI. fig. 1.)

Remark 2. If the slur is applied to two notes on two different degrees, they must be played legato, the first of them in its full length and with more force than the second, which loses about one half of its value.—(Table VI. fig. 2.)

TWELFTH CONVERSATION.

M. In our last conversation I have explained to you the different ways of playing the notes, now I have still some observations to make on the same subject:

We can strike a key with more or less strength, and according to this we may produce as we wish loud or soft sounds. The softest sound which can be produced on the instrument is marked by the word *pianissimo*, and the loudest one by *fortissimo:* the word *forte* marks a softer sound than fortissimo, and the word *piano* a louder one than pianissimo. If neither the one nor the other of these expressions is marked, the degree of force between piano and forte is observed.

Play now C, D, E, F and G., observing successively these different degrees, viz. first pianissimo, then piano, then forte, and finally fortissimo.

You have now played these five keys according to the rules prescribed, keeping each time from the first to the fifth note the degree of strength indicated. But this equality does not always take place, because sometimes we increase the force gradually in the progression from one note to another, which is indicated by the word *crescendo*, or on the contrary we diminish that force progressively through different notes, which is indicated by the word *diminuendo* or *decrescendo*.

Crescendo is frequently expressed by the sign Table VI. fig. 3, and diminuendo or decrescendo by the one Table VI. fig. 4.

In our sixth conversation I have shown you that every piece of music is divided into Measures;* that these measures always contain notes of a certain value, and that these notes are counted either by fourths or by eighths, according to the figures which are found at the beginning of a piece of music. These subdivisions, that is to say the fourths or the eighths, which are distinguished in each measure are called Times;† and we say consequently of a measure it consists of three times if it contains three-fourths, or three-eighths, or of four times, if it consists of four-fourths, &c. The degree of quickness

* In common language the word *bar* is used improperly for measure.

† The parts of the measure are called times by Mr. Kollman, Essay on Harmony.

The Author is induced to adopt the expressions of the ancient authors, and to call the part of the measure times. CALLCOTT.

pide, où chaque note doit être très détachée et très vive, il faut faire à chaque note un mouvement du poignet qui doit être très flexible pour donner le mouvement nécessaire aux doigts, afin de faire résonner chaque touche séparément, surtout si ces touches se trouvent éloignées les unes des autres.

Remarque 1ère.—La liaison jointe à deux notes sur le même degré de la portée ne fait qu'une note de ces deux, c'est pourquoi on ne joue que la première en lui faisant marquer le tems ou la valeur des deux. (Planche VI, figure 1.)

Remarque 2ème.—Si la liaison est jointe à deux notes sur deux différens degrés, on doit les jouer *legato*, mais la première note se joue avec plus de force et dans toute sa longueur, pendant que la seconde est jouée foiblement en lui donnant seulement la moitié de sa valeur. (Planche VI, figure 2.)

DOUZIEME CONVERSATION.

Je t'ai parlé dans notre dernière leçon des différentes manières de rendre les notes, il me reste actuellement quelques autres observations à te faire sur le même sujet:

On peut enfoncer une touche avec plus ou moins de force, ce qui fait que l'on peut produire à volonté des sons forts ou faibles. Le son le plus faible que l'on tire de l'instrument est marqué par le mot *pianissimo*, et le son le plus fort par *fortissimo*. Pour indiquer un jeu moins fort que *fortissimo*, on met le mot *forte*, et pour indiquer un jeu moins faible que *pianissimo*, on se sert du mot *piano*.—S'il n'y a ni l'un ni l'autre de ces mots, on observe le degré de force entre *piano* et *forte*.

Joue actuellement les touches *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, en les faisant passer successivement par ces différens degrés, d'abord *pianissimo*, ensuite *piano*, puis *forte*, et enfin *fortissimo*.

Tu as joué ces cinq touches selon les degrés ordonnés depuis la première jusqu'à la cinquième note. Mais cettte égalité n'a pas toujours lieu, parce que quelquefois on augmente la force graduellement dans la progression d'une note à une autre, ce qui est indiqué par le mot *crescendo*, ou bien au contraire on diminue cette force dans la progression par de différentes notes ce qui est indiqué par le mot *diminuendo* ou *decrescendo*.

Crescendo est fréquemment exprimé par le signe Planche VI, figure 3, et *diminuendo* ou *decrescendo*, par Planche VI, figure 4.

Dans notre 6ème conversation je t'ai fait voir que chaque pièce de musique est divisée en mesures, que ces mesures contiennent toujours une certaine quantité de notes, et que l'on compte ces notes ou en quarts ou en huitièmes selon les chiffres qui se trouvent au commencement d'une pièce ; les subdivisions, c'est-à-dire, les quarts ou les huitièmes que l'on distingue dans chaque mesure s'appellent *tems*, et on dit conséquemment d'une mesure qu'elle consiste en trois tems lorsqu'elle est composé de trois-quarts ou de trois-huitièmes, etc., ou, elle consiste en quatre tems, si elle est composée de quatre quarts, etc.

or slowness which is given to these times is called the movement of the piece. There are five principal modifications of movement which through the different degrees from slowness to vivacity are expressed by the words *Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto,** and signify nearly : *very slow, moderately slow, intermediate between slow and quick, quick, very quick.*

* The above classification, which the French have adopted, is according to the Italian school ; in England the following order is generally adopted : Adagio, Largo, &c. JOUSSE.

[*The Author has introduced, in the two last Conversations, what appeared to him most distinct in the method of the Piano-Forté* du Conversatoire de Paris, *relating to the position of the body and the hands, as well as to the different manner of playing the Notes.*]

Le degré de vitesse ou de lenteur que l'on donne à ces tems s'appelle le mouvement de la mesure. Il y a cinq principales modifications du mouvement qui dans l'ordre du lent au vite s'expriment par les mots *Largo, Adagio, Andante, Allegro et Presto ;** et ces mots se rendent à peu près en français par les suivans : très-lent, moins lent, modéré, gai, vite.

* La classification ci-dessus, que les Français ont adoptée, est suivant l'école Italienne ; en Angleterre l'ordre suivant est généralement adopté : Adagio, Largo, &c. JOUSSÉ.

[*L'auteur a introduit dans ces deux dernières conversations ce qu'il y a de plus clair dans la méthode du piano-forté du* conservatoire de Paris, *relativement à la position du corps et des mains, de même qu'aux différentes manières de rendre les notes.*]

SUPPLEMENT.

SUPPLEMENT.

1. Of Accent, and Syncopation.

A Piece of Music can be compared to a Speech, being composed of Words, Phrases and Periods, marked by the inflections of the voice. A speech without accent loses both effect and interest. It is the same with regard to Music, which is deprived of expression and beauty where the proper accent is wanted. This accent is expressed by playing the accented notes with more energy than the unaccented ones.

The accent in music is applied according to the following rules :

In the time of four-fourths *one* and *three* are accented, and *two* and *four* are unaccented. (Tab. VI. Fig. 5.)

In slow movement where the measures are composed of eighths, or of still smaller parts of notes, the first eighth and the third, the fifth and the seventh are accented, and the others unaccented. (Tab. VI. Fig. 6.)

In the time of two-fourths *one* is accented, and *two* unaccented. (Tab. VI. Fig. 7.)

In the time of three-fourths, and of three-eighths the accent is laid on *one*, *two* and *three* being unaccented. (Tab. VI. Fig. 8 and 9.)

In the time of six-eighths, the *first* and the *fourth* eighths are accented—the others unaccented. * (Tab. VI. Fig. 10.)

Sometimes the Composer intends that the unaccented part of a measure should have the accent also ; such deviation from the regular accent is called *Emphasis*, and marked by either of the following words or their abbreviations, viz : *rinforzando*, *sforzato*, (rinf. rf. sforz. sf.) or by the sign—Tab, VII, Fig. 1.

Sometimes the Composer begins a piece of music with unaccented notes, in order to lay the accent on its proper places. (Tab. VII. Fig. 1 and 2.)

A *Syncopaion* arises if an unaccented note has a tye with an accented one. (Tab. VII. Fig. 3.)

A Syconpation takes place also if long notes are placed between short ones, as Tab. VII. Fig. 4.

---

2. Explanation of some signs which have not yet been mentioned :

The *double bar* (Tab. VII. Fig. 5.) shews the termination of a strain ; if dotted on one side, (Tab. VII. Fig. 6.) it indicates that the strain on the

* This is according to Callcott, Rousse and others ; Cramer says " in two-fourths and six-eighths, the first part of the bar is accented, the second unaccented.

SUPPLEMENT.

1° De l'Accent et de la Syncope.

Une pièce de musique peut être comparée à un discours qui est composé de mots, de phrases, et de périodes marqués par les inflexions de la voix. Un discours sans accent perd son effet et son intérêt. Il en est de même de la musique, sans accent elle est dénuée et d'expression et de beauté .Cet accent s'exprime dès que l'on touche la note accentuée avec plus d'énergie que les autres.

Les accents dans la musique sont placés d'après les règles suivantes.

Dans la mesure de quatre quarts *un* et *trois* sont accentués et *deux* et *quatre* ne le sont pas. (Planche VI, figure 5.)

Dans les mouvemens bien lents où la mesure consiste en huitièmes ou en moindres fractions, l'accent tombe sur le premier huitième, troisième huitième, cinquième huitième, et septième huitième. (Planche VI, figure 6.)

Dans la mesure de deux-quarts l'accent est mis sur *un*, deux est sans accent. (Planche VI, figure 7.)

Dans la mesure de trois-quarts et de trois-huitièmes l'accent tombe sur *un*, deux et trois sont sans accents. (Planche VI, figure 8, 9.)

Dans la mesure de six-huitièmes le *premier* et le *quatrième* huitièmes sont accentués, les autres ne le sont pas. * (Planche VI, figure 10.)

Quelquefois un Compositeur met l'accent sur certaines notes qui ordinairement n'en ont point, cette déviation est appellée *Emphasis* et est marquée ou par un des mots suivans ou par leurs abreviations, *rinforzando*, *sforzato* (rinf. rf. sforz. sf.) ou par le signe marqué. Planche VII, figure 1.

Pour mettre l'accent à sa propre place le compositeur quelquefois commence une pièce par des notes qui ne sont pas accentuées. (Planche VII, figure 1 et 2.)

Si une note qui n'a point d'accent est liée à une autre note sur le même degré et accentuée, il se forme alors une *Syncope*. (Planche VII, figure 3.)

Une Syncope a lieu aussi s'il y a des notes longues entre des brèves comme dans l'exemple marqué Planche VII, figure 4.

2°. Explication de quelques signes qui n'ont pas encore ete mentionnes.

La *double barre* (Planche VII, figure 5.) indique qu'une certaine partie de la pièce est finie. S'il y a des points d'un côté de la double barre ils in-

* Callcott, Jousse et quelques autres suivent ce principe, mais Cramer dit " que dans la mesure de deux-quarts et de six-huitièmes la première partie de la mesure est accentuée, et que la seconde ne l'est pas

dotted side must be repeated, and if dots are made use of on both sides, both the preceding and the following strains are repeated. (Tab. VII. Fig. 7.)

The *repeat* (Tab. VII. Fig. 8,) is generally placed above the stave, and refers to another similar antecedent sign, to which the performer is to return to repeat the passage.

The *pause*. (Tab. VII, Fig. 9.) If the pause is found on a note, or on a rest, it indicates a suspension of the time during which the performer may introduce some extemporary passages; placed on a double bar it indicates the end of the movement after the repeat has been observed.

Ped. (Pedale) shews when the pedale must be pressed down, and the star (*) when it is to be left off again.

Arpeggio, (Tab. VII. Fig. 10.) A Chord marked with this sign is to be played successively and rapidly, from the lowest to the highest note, instead of being struck all at a time.

---

3. Of the Ornamental Notes.

The small note called *appoggiatura*, (leaning note—from the Italian word *appoggiare*, to lean upon) is found above or below a large note which follows it, with which it is always played legato, and from which it borrows generally half the value. (Tab. VII. Fig. 11.)

Sometimes we find two, three or more ornamental notes* before one or several ordinary ones; the way of playing them is explained Tab. VIII. Fig. 1.

The *acciaccatura, portamento*, is a short *appoggiatura*, and is always at some distance from the large note. (Tab. VIII. Fig. 2.)

There is another kind of Ornament called the turn (Tab. VIII. Fig. 3.) The examples Tab. VIII. Fig. 4. will shew the different ways of executing it.

---

4. Abbreviations. (Tab. VIII. Fig. 5.)

---

5. Of the Scales.

Scale is the name which is given to a certain succession of notes.—

Playing C, C sharp, D, D sharp, E, F, F sharp, G, G sharp, &c.: the *chromatic scale* is formed.

The notes C, D, E, F, G, A, B, and C, constitute the *diatonic scale*.

Examining this last scale, we find, firstly, from C to D the progression of two semitones, or of a whole tone; from D to E a similar progression, and from E to F a progression of a semitone, then there is a whole tone from F to G,

* Such a group of notes is termed *grouppetto* in English instruction Books—in Adams' Methode du Conservatoire, grouppetto means the turn—(redoublé.)

disent que la partie du côté des points doit être répétée. (Planche VII, fig. 6.) et si les point se trouvent des deux côté de la double barre, alors la partie précédente et la partie suivante sont répétées. (Planche VII, figure 7.)

Le renvoi (Planche VII, figure 8.) ordinairement placé au-dessus de la portée, correspond à un autre signe semblable, et marque qu'il faut revenir du second au premier, pour répéter ce passage.

Point final, Point d'orgue, Point de repos, Couronne. (Pl. VII, fig. 9.) Quand ce signe est sur une note ou sur une pause il indique un repos ou une suspension de la mesure, pendant laquelle le joueur peut introduire de certains passages de gout; ce même signe placé sur une double barre, indique la fin de la pièce après la répétition du passage indiqué par le renvoi.

Ped. (Pédale,) demande que l'on emploie la Pédale, et l'étoile (*) qui suit après Ped. veut qu'on laisse la Pédale.

Arpeggio, Arpége, Arpégement. Les notes d'un accord marquées par un de ces signes doivent se faire entendre successivement et rapidement au lieu d'être frappées à la fois. (Planche VII, figure 10.)

---

3. Des notes d'agrement.

La petite note appelée *Appoggiatura*, (du mot italien *appoggiare*, appuyer) peut-être placée au-dessus ou au-dessous d'une note ordinaire, avec laquelle on la joue toujours legato, et prend ordinairement la moitié de la valeur de la note suivante aux dépens de laquelle elle se joue voyez Planche VII, figure 11.

Il arrive souvent que l'on place deux, trois ou plusieurs notes d'agrément * devant une ou plusieurs notes ordinaires; les exemples (Planche VIII, figure 1.) montreront comment on doit jouer les unes et les autres.

L'Acciacatura, portamento est une courte appoggiatura, et se trouve toujours à quelque distance de sa note principale. (Planche VIII, figure 2.)

Il y a encore un signe d'agrément qu'on désigne sous le nom de *redoublé* ou de *brisé*, tel que marqué Planche VIII, figure 3. Les exemples, Planche VIII, figure 4, montreront les différentes significations de ce signe.

---

4. Abreviations. (Planche VIII, figure 5.)

---

5. Des échelles.

Echelle, est le nom qu'on donne à une certaine succession de notes. En jouant *do, do dièse, re, re dièse, mi, fa, fa dièse, sol, sol dièse, etc.*, on forme l'échelle chromatique.

Les notes *do, re, mi, fa, sol, la, si, do*, forment l'échelle diatonique. En examinant cette dernière échelle on trouve d'abord de *do* à *re*, la progression de deux demi-tons, ou d'un ton entier; de *re* à *mi*, une progression semblable et de *mi* à *fa*, la progression d'un demi-ton; ensuite il y a un ton

* Dans les livres anglais d'instructions, un tel groupe de notes est appellé *gruppetto*, la méthode du Conservatoire comprend sous gruppetto ce que les anglais appellent *turn*.

a whole tone from G to A, and a whole tone again from A to B, and finally, a semitone from B to C, so that the whole scale consists of five tones and two semitones:

C D E F G A B C

1 1 ½ 1 1 1 ½.

It is the same in beginning this scale on any other Key whatever, that is to say, there is always a whole tone from the first to the second degree, and another from the second to the third, then a semitone from the third to the fourth degree. From the fourth to the fifth, from the fifth to the sixth, and from the sixth to the seventh degrees we find three whole tones again, and a semitone from the seventh to the eighth degree. The Key, or the note upon which we begin the scale is called *tonic*, and the following degrees are called *the second, the third, the fourth, the fifth, the sixth, the seventh*, and finally the *octave* or unison of the tonic. Observe here, that the third is called *major third* if it is the fourth semitone above the tonic (Tab. IX, Fig. 1.) and *minor third* if it is the third semitone above the tonic. (Tab. IX, Fig. 2.)

In the scale of C the whole tones as well as the semitones happen all to be played on the white keys. Now, taking the fifth of this scale, (viz. G.) as tonic to another scale, we shall be obliged to play F sharp instead of F natural, in order to form a whole tone from the sixth to the seventh degree of the scale, and if we make the fifth of this last scale the tonic of another, we will find F sharp and C sharp, the first to form a whole tone from the second to the third degree, and the second to form a whole tone from the sixth to the seventh degree of the scale. Taking this way continually the fifth of each new scale as the tonic of a following one, the number of sharps will always increase by one at each time.

C, D, E, F, G, A, B, C.
G, A, B, C, D, E, F sharp G.
D, E, F sharp G, A, B, C sharp D.

Taking the fourth degree of any scale as tonic for another we meet flats. Thus beginning with the fourth in the scale of C (which is F), we are obliged to play B flat instead of B natural, in order to form a semitone from the third to the fourth degree. Taking the fourth of this last scale (B flat) as tonic, we find in its scale for the above-mentioned reason a new flat (E flat), and continuing in a similar way the flats will increase by one at each time. The sharps or flats belonging to a scale are always placed at the beginning of it, in the order seen Table IX, fig. 3. A scale constructed on the above principles is called a *major scale*, and is always in connection with a minor scale (called its *relative minor*) the tonic of which is three semitones below the tonic of the major scale. (Table, IX, fig. 4.)

Every minor scale has always an equal number of sharps or flats with the major scale to which it is relative.

Observe that in *ascending* a minor scale, its sixth and seventh degrees are raised either by a sharp, *if they have been natural notes* (Table XI, fig. 5,) or by a natural, *if they have been flats*, (Table IX, fig. 5.) but in *descending* this scale the notes are played according to its original number of sharps or flats.

By looking at the number of sharps or flats written at the beginning of a scale we may easily know its tonic. The sharps or flats at the beginning of a piece,

entier de *fa* à *sol*, un autre de *sol* à *la*, un de *la* à *si*, et enfin un demi-ton de *si* à *do*, de sorte que toute cette échelle consiste en cinq tons entiers et en deux demi-tons:

do, re, mi, fa, sol, la, si, do.

1 1 ½ 1 1 1 ½.

Et il en est de même pour cette échelle en commençant sur aucune autre touche quelconque, de sorte qu'il y a toujours un ton entier depuis le 1er jusqu'au second degré et un depuis le second jusqu'au troisième, et il n'y a qu'un demi-ton du troisième jusqu'au quatrième degré. Du quatrième au cinquième, sixième et septième degrés, il y a encore des tons entiers, et du septième au huitième, il n'y a qu'un demi-ton. La touche ou la note sur laquelle on commence l'échelle se nomme *tonique*, et on appelle les degrés suivans, la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, la septième et enfin l'octave ou l'unisson de la tonique. On observera ici que la tierce est *majeure* lorsqu'elle est le quatrième demi-ton au-dessus de la tonique, (Planche IX. gure 1.) et elle est *mineure* lorsqu'elle est le troisième demi-ton au-dessus de la tonique. (Planche IX, figure 2.)

Dans l'échelle de *do* les tons entiers et les semi-tons tombent tous sur des touches blanches. Mais en prenant la quinte de cette échelle (c'est-à-dire *sol*) pour tonique, on est obligé de prendre *fa* dièse au lieu de *fa* naturel pour former un ton entier depuis le sixième jusqu'au septième degré de l'échelle, et en prenant la quinte de cette dernière échelle pour tonique d'une autre échelle, on y trouvera *fa* dièse, et *do* dièse, le premier pour former un ton entier du second jusqu'au troisième degré, et le second pour former un autre ton entier du sixième jusqu'au septième degré, ainsi continuant à prendre la quinte de chaque échelle suivante pour tonique d'une autre échelle, le nombre des dièses s'augmentera toujours d'un à chaque fois.

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do,

sol, la, si, do, re, mi, fa dièse, *sol,*

re, mi, fa dièse, *sol, la, si, do* dièse, *re, etc*

En prenant la quarte d'une échelle pour tonique d'une autre échelle, on rencontrera des bémols. A partir de l'échelle de *do*, par exemple, on trouvera *fa* pour tonique, et pour former seulement un demi-ton du troisième jusqu'au quatrième degré, on sera obligé de toucher *si* bémol au lieu de *si* naturel. En prenant la quarte de cette dernière échelle pour tonique, on trouvera par la raison expliquée ci-dessus, un autre bémol (*mi* bémol,) et en continuant de même, on augmentera les bémols d'un à chaque fois. Les dièses ou bémols qui appartiennent à une échelle sont toujours placés à son commencement, et suivent l'ordre ci-après. (Planche IX, figure 3.) Une échelle formée selon cette disposition s'appelle *échelle majeure*. Chaque échelle majeure est en rapport avec une *échelle mineure* (appellée s[illegible]chelle relative mineure) dont la tonique se trouve toujours trois demi-tons au-dessous de la tonique de l'échelle majeure. (Planche IX, figure 4.)

Chaque échelle mineure a le même nombre de dièses ou de bémols que son échelle majeure.

Il faut observer que dans la progression ascendante dans chaque échelle mineure, la sixième et la septième note sont haussées par un dièse lorsqu'elles sont naturelles, ou par un bécarre lorsqu'elles ont été précédemment baissées par des bémols. (Planche IX, figure 5,) mais en descendant, les notes de ces échelles sont jouées selon les dièses ou bémols originaux.

On connoit la tonique d'une échelle par le nombre de dièses ou de bémols qui la précèdent. Les dièses ou bémols placés au commencement d'une pièce et immédiatement après la clef, montrent conséquemment aussi la toni-

immediately after the clefs, shew likewise the scale upon which the piece is founded, or in one word the tonic of the piece.

If there are neither sharps nor flats at the beginning of a piece, its tonic must be either C major or A minor. But since the number of sharps or flats in a major mode is always equal to that of its relative minor mode, it remains still to decide between them, and the shortest way in this case is, to look for the last (lowest) note in the bass, which is always the tonic.

(Here the pupil will begin to form all the different major and minor scales from C to 7 sharps and 6 flats, according to the example, Table XI, figure 1. The following table will serve to find the fingering to all these scales :

	Ascending.	*Descending.*
C, G, D, A, & E, major and minor,	*x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 4 †4 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x	4 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 4
A flat maj.	1 2 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 2 1 1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2
A flat minor,	2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 2 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2
B major and minor.	x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 4 3 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x	4 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 3
B flat major,	1 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 1 1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2
B flat minor,	1 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1	3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 1 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1
D flat maj. & minor,	1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2
E flat major	1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1 1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2
E flat minor	1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1	2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1
F major & minor,	x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 3 4 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x	3 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 4
F sharp maj.	1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 1	1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 1 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3
F sharp min.	1 2 x 1 2 3 x 1 2 3 x 1 2 x 2 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 1	2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 2 1 1 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3

* Right Hand.
† Left Hand.

que de l'échelle sur laquelle la pièce est établie, ou en un mot la tonique de la pièce.

Ne s'y trouve-t-il ni dièse ni bémol, on voit que la pièce est composée ou établie ou sur l'échelle de *do* majeur, ou sur celle de *la* mineur, mais comme le nombre de dièses ou bémols d'un mode majeur est semblable à celui du mode relatif mineur il reste encore à décider entre ces deux, et le plus court est de regarder dans la pièce la dernière note de la basse qui est toujours la tonique.

(Ici l'écolier commencera a former toutes les écheiles majeures et mineures, depuis celle de *do* jusqu'à 7 dièses et jusqu'à 6 bémols selon l'exemple Planche XI, fiugure 1. Le tableau ci-dessous lui servira pour trouver le doigtier de chaque échelle.)

	Ascendant.	*Descendant.*
Do, sol, re, la, et *mi,* maj. et mineur,	*x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 4 †4 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x	4 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 4
La bémol maj.	1 2 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 2 1 1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2
La bémol mineur,	2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 2 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2
Si majeur et mineur,	x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 4 3 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x	4 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 3
Si bémol maj.	1 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 1 1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2
Si bémol mineur,	1 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1	3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 1 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1
Re bémol majeur et min.	1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2
Mi bémol maj.	1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1	2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1 1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2
Mi Bémol mineur,	1 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1	2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 1 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1
Fa, majeur et mineur,	x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 3 4 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x	3 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 4
Fa dièse majeur,	1 2 3 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 1	1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 1 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3
Fa dièse min.	1 2 x 1 2 3 x 1 2 3 x 1 2 x 2 3 2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 1	2 1 x 2 1 x 3 2 1 x 2 1 x 2 1 1 x 1 2 x 1 2 3 x 1 2 x 1 2 3

* Main Droite.
† Main Gauche.

6 OF THE SHAKE.

The shake is a quick alternate repetition of two notes. (Tab. IX, fig. 6.)

The shake is one of the finest ornaments in music and ought therefore to be practised with the greatest perseverance. The example Table IX, figure 8, will serve to shew to the pupil how to practice it.

A shake may be made on any note, and is indicated by the marks Table IX figure 7. It generally begins or ends with a turn. The examples Table IX figure 9 and Table X figure 1, give a view of all the different shakes and will assist the pupil in practising them.

One of the principal means to acquire flexibility and independence of the fingers and swiftness in execution, is to practice the scales and the shakes continually.

In practising the shakes the pupil must be careful to practice equally with all the different fingers, and particularly with the fourth finger, in order to give it a degree of force and flexibility proportionate to that of the other fingers. The following directions will guide the pupil in this exercise:

Right hand, (on D and C) 1 x—2 1—3 2—4 3—2 x—3 x—4 x—3 1—4 1—4 2—x 1—x 2—x 3.

Left hand (on D and C, x 1—1 2—2 3—3 4—x 2—x 3—x 4—1 3—1 4—2 4—1 x—2 x—3 x.

7—OF THE BEAT.

The beat differs from the shake in as much as the shake begins with the note above the one upon which it is made, while the beat begins with the one below. (Table XI, figure 2.)

8—TREMANDO.

When the word tremando is written to a chord, the notes are divided into two parts, and played with the rapidity of a shake. (Tab. XI, fig. 3.)

9—OCTAVE—(abreviated 8va.)

When this figure is set over a passage, every note is to be played an Octave higher than written, until the word *loco* is found.—(Tab. XI. fig. 4.)

6. DU TRILL OU TREMBLEMENT.

On appelle *trill* ou *tremblement* deux notes que l'on joue vivement et plusieurs fois ; tel que représenté Planche IX figure 6.

Le trill étant un des plus beaux ornemens dans la musique, le pupille doit le pratiquer avec la plus grande persévérance. L'exemple Planche IX fig. 8, servira à montrer au pupille comment il doit s'y prendre pour le pratiquer.

On peut faire un trill sur chaque note, et la note qui est jouée en trill est marquée comme suit Planche IX figure 7. Souvent le trill commence ou finit par un redoublé. Les exemples Planche IX figure 9, et Planche X figure 1, montrent tous les différens trills et serviront à guider le pupille dans la pratique.

Un des principaux moyens de rendre les doigts fléxibles et indépendans les uns des autres, et d'acquérir de la légéreté dans l'exécution, est de pratiquer sans cesse les échelles et les trills.

En pratiqnant les trills on doit avoir soin de pratiquer également avec tous les doigts, surtout avec le quatrième pour lui donner une force et une fléxibilité proportionnée à celles des autres doigts. Cette pratique se fera selon la direction suivante :

Main droite (sur *re* et *do*,) 1 x—2 1—3 2—4 3—2 x—3 x—4 x—3 1—4 1—4 2—x 1—x 2—x 3.—

Main gauche (sur *re* et *do*,) x 1—1 2—2 3—3 4—x 2—x 3—x 4—1 3—1 4—2 4—1 x—2 x—3 x.—

7—DU BATTEMENT.

Il y a cette différence du trill au battement, que le trill commence par la note au-dessus de celle sur laquelle il est marqué, au lieu que le battement commence par la note au-dessous. Voyez Planche XI, figure 1.

8—TREMANDO.

Les notes d'un accord marquées par ce mot ou par son abréviation sont divisées en deux parties et jouées dans la rapidité d'un trill. (Planche XI, fig. 2.

9—OCTAVE—(par abréviation 8va.)

Quand cette figure se trouve sur un passage, chaque note doit être jouée un Octave plus haut, qu'elle n'est écrite, jusqu'à ce que l'on trouve le mot *loco*.—(Planche XI. fig. 4.)

INDEX.

ABBREVIATIONS, - 62
Accent, - - - 60
Acciaccatura, - - - 11
Accidental, - - 48
Adagio, - - - 56
Agility in the fingers, - 50 & 56
Allegro, - - - 56
Andante, - - - 56
Appoggiatura, - - - 62
Arpeggio, - - - 62
Ascending Minor Scale, - 64

BASS, - - - 8
Bass Clef, - - 68
Beat, - - - - 68
Black Keys, - - - 42
Brace, - - - 10

C placed at the beginning of a piece, - - 30
Chromatic Scale, - - 62
Clefs, - - - - 12
Common Time, - - 28
Compound Common Time, - 28
Do. Triple do. - 28
Contortions, - - 48
Contra Tones, - - 8
Crescendo, - - 54
Crotchet, - - 26
Crotchet's Rest, - - 36

DECRESCENDO, - 54
Demisemiquaver, - - 32
Demisemiquaver's Rest, - 36
Descending Minor Scale, - 64
Diatonic Scale, - - 62
Diminuendo, - - - 54
Division of a piece of Music into Measures, - - 26 & 28
Dot after a pause, - 38
Dot after a note, - - 30
Double Bar, - - 60
Double Flats, - - 46
Double Sharps, - - 46 & 48
Double Triplet, - - 40

EIGHTHS, - - - 28
Elbows, - - - 48
Emphasis, - - - 60

FIFTH of a Note, - - 38
Fifth, - - - 64
Fingers passed over the Thumb, 52
Fingers marked, - - 52
Flats, - - - - 44
Forte, - - - - 54
Fortissimo, - - 54
Fourth, - - - 64
Fourth of a note, - - 26

GRUPPETTO, - - 62
Grace of Performance, - 48—50
Grace in Execution, - - 50

HALF a Note, - 26
Half Demisemiquaver, - 32
Half Demisemiquaver's Rest, 36
Height of Music Stools, - 48
Head, - - - 48

KEYS, - - - 4
Keyboard, - - 4

LARGO, - - - 56
Ledger Lines, - - 16
Little Finger, - 50 & 68

INDEX.

ABREVIATIONS, - - 63
Acciaccatura - - 63
Accent, - - - - - 61
Accidentel, - - - - - 49
Adagio, - - - - - 57
Allegro, - - - - - 57
Andante, - - - - 57
Appoggiatura, - - - - 63
Arpégement, - - - - 63
Arpége, - - - - - 63
Arpeggio, - - - - 63

BASSE, - - - - - 9
Battement, - - - 69
Barres de mesure, - - - 27
Bémol, - - - - - 45
Bécarre, - - - - - 47
Bécarre avec un bémol, - - 49
Bécarre avec un dièse, - - 49
Blanche, - - - - 27
Brisé, - - - - - 63

C au commencement d'une pièce, [31
Cinquième de note, - - 39
Clef, - - - - - - 13
Clef de la Haute, - - - 13
Clef de la Basse, - - - 13
Contra Touches, - - 9
Coudes, - - - - - 49
Couronne, - - - - 63
Contorsions, - - - - 49
Crescendo, - - - - 55
Crochet, - - - - - 11
Croche, - - - - 29

DEMI-NOTE, - - - 27
Deux points après une note, - 35
Deux points après une pause, - 39
Demi-pause, - - 35 & 37
Demi-ton, - - - - - 43
Demi-soupir, - - - - 37
Decrescendo, - - - - 55
Division des notes en mesures, 27 & 29
Dièse, - - - - - 43—45
Differentes manières de toucher les touches, - - - - - 53
Diminuendo, - - - - 55
Double-croche, - - - 33
Double-dièse, - - - 47
Double-bémol, - - - 47—49
Doigts marqués, - - - 53
Double-barre, - - - - 61

ECHELLE, - - - 63
Echelle chromatique, - - 63
Echelle diatonique, - - 63
Echelle majeure, - - - 65
Echelle mineure, - - - 65
Emphasis, - - - - - 61
Espaces, - - - - 11

FIGURE des notes, - - 23
Forte, - - - - - 55
Fortissimo, - - - - 55

GRACE dans l'exécution, - 51
Gruppetto, - - - - 63

HAUTE, - - - - - 9
Hauteur des sièges, - - 49
Huitième de note, - - - 29
Huitième de pause, - - 37
Huitième de soupir, - - - 37

Leaning Note, - - 62
Legato, - - - 52
Loco, - - - 68
Long Keys, - - - 11

MAJOR THIRD, - - 64
Major scale, - - 64
Measures, - - 26
Minim, - - - 26
Minim's Rest, - - 34 & 36
Minor Third, - - - 64
Minor scale, - - 64
Modification of movement, - 56
Movement prejudicial, - 50
——— admitted, - 50
——— of the piece, - 56

NAMES of the Keys, - 6
Natural, - - - 46
——— with a Flat, - - 48
——— with a Sharp, - 48
Notes crossed by small lines, 16
Notes executed differently, - 52
Notes of different shapes, - 22
Numbers of the Keys, - 8

OCTAVE, - - 64 & 68
Ornamental notes, - - 62

PASSAGES Extemporary, 62
Pause, - - - 62
Pedal, (Ped.) - - - 62
Pianissimo, - - 54
Piano, - - - - 54
Piece beginning with unaccented Notes, - - - 60
Position of the body and hands, 48
Presto, - - - 56

QUAVERS, - - 28
Quaver's Rest, - - 36
Quintole, - - - 40

RELATIVE Minor, - 64
Repeat, - - - 62
Rests, - - - 34
Rest followed by a dot, - 38
Rest followed by two dots, - 38
Rest of a whole note, - 34 & 36
Rest of a Fourth, - - 36
Rest of a Sixteenth, - - 36
Rest of a Thirty-second, - 36
Rest of a Sixty-fourth, - - 36
Rest of a whole note alone in a measure, 38
Rest of an Eighth, - - 36
Rest of half a note, - 34 & 36
Rinforzando, - - 60

SCALES, - - 62
Second, - - - 64
Semibreve - - 26
Semibreve's Rest, - 34 & 36
Semiquaver, - - 32
Semiquaver's Rest, - - 36
Semi tone, - - 42
Seventh, - - 64
Seventh of a Note, - - 38
Sforzato, - - - 60
Shake, - - - 66
Simple Common Time, - 28
Simple Triple Time, - 28
Sixth, - - - 64
Sixteenth, - - - 32
Sixth of a Note, - - 38
Sixty-fourths, - - - 32
Staccato, - - - 52
Staff, - - - 10
Stem, - - - - 22
Stave, - - - 10
Syncopation, - - - 60

TABLE for the fingering of all different scales, - - 66
Third, - - - 64
Third of a Note, - - 38
Thirty-seconds, - - 32
Thumb, - - - 50
Thumb passed under the Fingers, 50
Times, - - - 54
Time of the piece, - - 26
Time predominant, - 28
Tonic, - - - 64
Touching the Keys with the Nails, 50
Treble, - - - 8
Treble clef, - - - 12
Tremando, - - 68
Triole, - - - - 40
Triple Time, - - - 28
Triplet, - - - 40
Turn, - - - 62
Two dots after a Note, - 34
Tie, - - - 54

UNISON of the Tonic, 64

WHOLE Note, - - 26
White Keys, - - 11

LARGO, - - - - 57
Legato, - - - - - - 53
Liaison, - - - - - 53
Liaison (joint à deux notes sur le même degré,) - - - 55
Liaison (joint à deux notes sur deux différens degrés,) - - 55
Lignes accidentelles, - - 17
Ligne circulaire, - - 53
Lignes de la portée, - - 11

MESURE, - - 27—29
Modifications du mouvement, 57
Mouvement de la mesure, - 57
Mouvement du poignet, - - 55
Mouvement admis, - - 51
Mouvement préjudiciable, - - 51

NOMS des touches, - - 7
Notes, - - - - - 11
Notes traversées par de petites lignes, - - - - - 17
Note entière, - - - 27
Notes détachées, - - - 53
Note d'agrément, - - - 63
Noire, - - - - - 27
Numéros des touches, - - 9

OCTAVE, - - 65 & 69

PAUSES, - - - 35
Pause entière, - - 35 & 37
Pause entière seule dans une mesure, - - - - - - 39
Passer le pouce sous la main, 51
Passer les doigts au dessus du pouce, 53
Passages de gout, - - 63
Pédale (Ped.) - - - 63
Petit doigt, - - - 51 & 69
Pianissimo, - - - 55
Portée, - - - - 11
Point après une note, - - 31
Point après une pause, - - 39
Point final, - - - - 63
Point d'orgue, - - - - 63
Point de repos, - - - 63
Position du corps et de mains, 49
Pouce, - - - - - 51
Portamento, - - - - 63
Presto, - - - - - - 57

QUADRUPLE croche, - 33
Quarte, - - - - - 65
Quart de note, - - - 27
Quart de pause, - - - 37
Quart de soupir, - - - 37
Quinte, - - - - - 65

REDOUBLE', - - - 63
Renvoi, - - - - - 63
Rinforzando, - - - - 61
Ronde, - - - - - 27

SECONDE, - - - - 65
Seizième de note, - - - 33
Seizième de pause, - - 37
Seizième de soupir, - - - 37
Septième de note, - - 39
Septième, - - - - 65
Sforzato, - - - - 61
Sixième de note, - - - 39
Sixte, - - - - - - 65
Soixante et quatrième de note, 33
Soixante et quatrième de pause, 37
Staccato, - - - - - 53
Syncope, - - - - - 61

TABLEAU pour doigter les échelles, - - - - 67
Tems, - - - - - - 55
Tems d'une pièce, - - - 27
Tems dominant, - - - 29
Tiers de note, - - - 39
Tierce, - - - - - 65
Tierce majeure, - - - 65
Tierce mineure, - - - 65
Touches, - - - - - 5
Toucher avec les ongles, - - 51
Tonique, - - - - - 65
Tremblement, - - - - 67
Tremando, - - - - - 69
Trente deuxième de note, - - 33
Trente deuxième de pause, - 37
Triple croche, - - - 33
Trill, - - - - - - 67
Triole, - - - - - - 41
Triolet, - - - - - 41
Turn, - - - - - - 63

A

DICTIONARY

OF

ITALIAN AND OTHER WORDS,

USED IN MUSIC.

N. B....(For the explanation of the words marked thus * see the Index.)

A ; in, for.
A tempo ; in strict time.
Accelerando ; accelreating time.
*Adiago**
Ad libitum ; the time is left to the [Performer's pleasure.
Affettuoso ; with tenderness.
Agitato ; with passion and fire.
*Allegro**
Allegretto ; not so quick as *allegro.*
Al segno, (see repeat.)
Amoroso ; tenderly.
*Andante**
Andantino ; a little slower than *an-* [*dante.*

Aria ; Air.
Arietta ; short air.
Arioso ; in the style of an air.
Assai ; much.

Bis ; twice.
Brillante ; in a brilliant style.

Calando ; diminishing gradually the sounds and slackening the time.
Cantabile, in a singing style.
Con ; with.
Con anima ; with feeling.
Con brio ; with brilliancy.
Con moto ; very brisk.
Con espressione ; with expression.
*Crescendo**

Da Capo ; begin again.
*Decrescendo**
*Diminuendo**
Dolce ; sweetly.

Espressivo ; with expression and effect.

*Forte**
*Fortissimo**
Fine ; the end of a piece.
*Forzando**
Fuoco ; spirit.
Furioso ; with fire and energy.

Grave ; a slow and solemn movement.
Grazioso ; in a graceful manner.

*Largo**
Larghetto ; not quite so slow as *Largo*
*Legato**
Lento ; slow.
*Loco**

Maestoso ; in a majestic style.
Ma ; but.
Mancando ; diminishing the sounds.
Men ; less.
Mezzo ; half.
Molto ; much.
Morendo ; to let the sounds die away.
Moderato ; moderate.

Non ; not.

*Octavo ;** 8va.

DICTIONNAIRE

DES MOTS ITALIENS

ET AUTRES TERMES DONT ON SE SERT

DANS LA MUSIQUE.

.....

[N. B.—Pour l'explication des mots marqués ainsi * voyez l'index.]

.....

A ; en, pour.
A tempo ; tems précis.
Accelerando ; tems accéléré.
*Adagio**
Ad libitum ; à volonté.
Affettuoso; avec expression tendre.
Agitato ; avec passion et véhémence.
*Allegro**
Allegretto ; moins vite *qu'Allegro.*
Al segno ; (voyez repeat.)
Amoroso ; tendrement.
Andantino ; un peu plus lent *qu'andante.*
*Andante**
Aria ; air.
Arietta ; ariette.
Arioso ; en style d'un air.
Assai ; très.

Bis ; deux fois.
Brillante ; d'un style brillant.

Calando ; diminuer graduellement les sons et ralentir le tems.
Cantabile ; en style de chant.
Con ; avec.
Con anima ; avec âme.
Con brio ; en style brillant.
Con moto ; avec vigueur.
Con espressione ; avec expression.
*Crescendo**

Da Capo ; recommencer.
*Decrescendo**
*Diminuendo**
Dolce ; doux.

Espressivo ; avec expression.

*Forte**
*Fortissimo**
Fine ; fin.
*Forzando**
Fuoco ; avec feu.
Furioso ; avec emportement et énergie.

Grave ; mouvement lent et solennel.
Grazioso ; avec grace.

*Largo**
Larghetto ; moins doucement que *Largo.*
*Legato**
Lento ; lent.
*Loco**

Maestoso ; en style majestueux.
Ma ; mais.
Mancando ; diminuer les sons.
Men ; moins.
Mezzo ; un peu.
Molto ; beaucoup.
Morendo ; en affoiblissant les sons.
Moto ; vigoureusement.
Moderato ; modérément.

Non ; pas.

*Presto**
Prestissimo, quicker than *Presto*.
Pomposo ; in a pompous style.
Perdendosi ; diminish gradually the sounds.
*Piano**
*Pianissimo**
Più ; more.
Poco ; a little.
Poi ; then.

Quasi ; nearly.

Rallentando, or *Ritardando*, slaken the time gradually.
Resoluto ; in a bold style.
Rinforzando ; in a bold style.

Scherzando ; playful.
Sciolto ; in a distinct manner.
Sempre ; always.

Sotto voce ; with a low voice.
*Sforzando**
*Sforzato**
Spiritoso ; with spirit.
*Staccato**
Slentando ; slackening time.
Smorzando ; play softly and let the sounds die away.
Soave ; sweetly.
Sostenuto ; support to the sounds.

Tenuto ; keep the key down the full length of the note.
Tempo primo ; play in the original time.

Vigoroso ; with strength.
Vivace ; light and brilliant.
Volti subito ; turn quickly.

Un ; a.
Unisono ; play the part in Octaves.

The following abbreviations are generally used instead of their respective words :—

Ado. ....Adagio.
Ad lib. ....ad libitum.
Allo. ....Allegro.
Alletto. ....Allegretto.
Arpo. ....Arpeggio.

CALo. ....Calando.
Con Espr. ....Con Expressione.
Cres. ....Crescendo.

D. C. ....Da Capo.
Dim. ....Diminuendo.
Dol. ....Dolce.

F. or For. ....Forte.
Ff. ....Fortissimo.
Fz. ....Forzando.

Mez. ....Mezzo.

P. or Pia. ....Piano.
PP. ....Pianissimo.
Ped. ....Pedal.
Per. ....Perdendosi.

Rinf. ....Rinforzando.

Scherz. ....Scherzando.
Smorz. ....Smorzando.
Sf. ....Sforzando.
Stac. ....Staccato.
Sos. ....Sostenuto.

Ten. ....Tenuto.

V. S. ....Volti Subito.

Uni. ....Unisoni.

Octava ; 8va.

*Presto**
Prestissimo ; plus vite que Presto.
Pomposo ; style pompeux.
Perdendosi ; diminuer graduellement [les sons.
*Piano**
*Pianissimo**
Più ; plus.
Poco ; un peu.
Poi ; alors.

Quasi ; presque.

Rallentando ou Ritardando ; } ralentir le tems graduellement.
Resoluto ; promptement.
*Rinforzando**

Scherzando ; en style badin.
Sciolto ; distinctement.
Sempre ; toujours.
Sotto voce ; à demi-voix.
*Sforzando**
*Sforzando**
*Spiritoso**
*Staccato**
Slentando ; tems ralenti.
Smorzando ; jouer doux, en laissant [mourir les sons.
Soave ; doux.
Sostenuto ; sons soutenus.

Tenuto ; tenir la touche enfoncée, la longueur entière de la note.
Tempo primo ; tems premier.

Vigoroso ; vigoureusement.
Vivace ; vif et brillant.
Volti subito ; tourner promptement.

Un ; un.
Unisono ; jouer la partie par octave.

On emploie généralement les abréviations suivantes au lieu de leurs mots respectifs.

Ad°. ...Adagio.
Ad lib. ad libitum.
All°. ...Allegro.
Alletto. ...Allegretto.
Arp°. ...Arpeggio.

Cal°. ...Calando.
Con Espr. Con Espressione.
Cres. ...Crescendo.

D. C. Da Capo.
Dim. Diminuendo.
Dol. ...Dolce.
F. et for. ...Forte.
FF. ...Fortissimo.
Fz. ...Forzando.

Mez. ...Mezzo.

P. et Pia. ...Piano.
PP. ...Pianissimo.
Ped. ...Pedal.
Per. ...Perdendosi.

Rinf. ...Rinforzando.

Sherz. ...Scherzando.
Smorz. ...Smorzando.
Sf. ...Sforzando.
Stac. ...Staccato.
Sos. ...Sostenuto.

Ten. ...Tenuto.

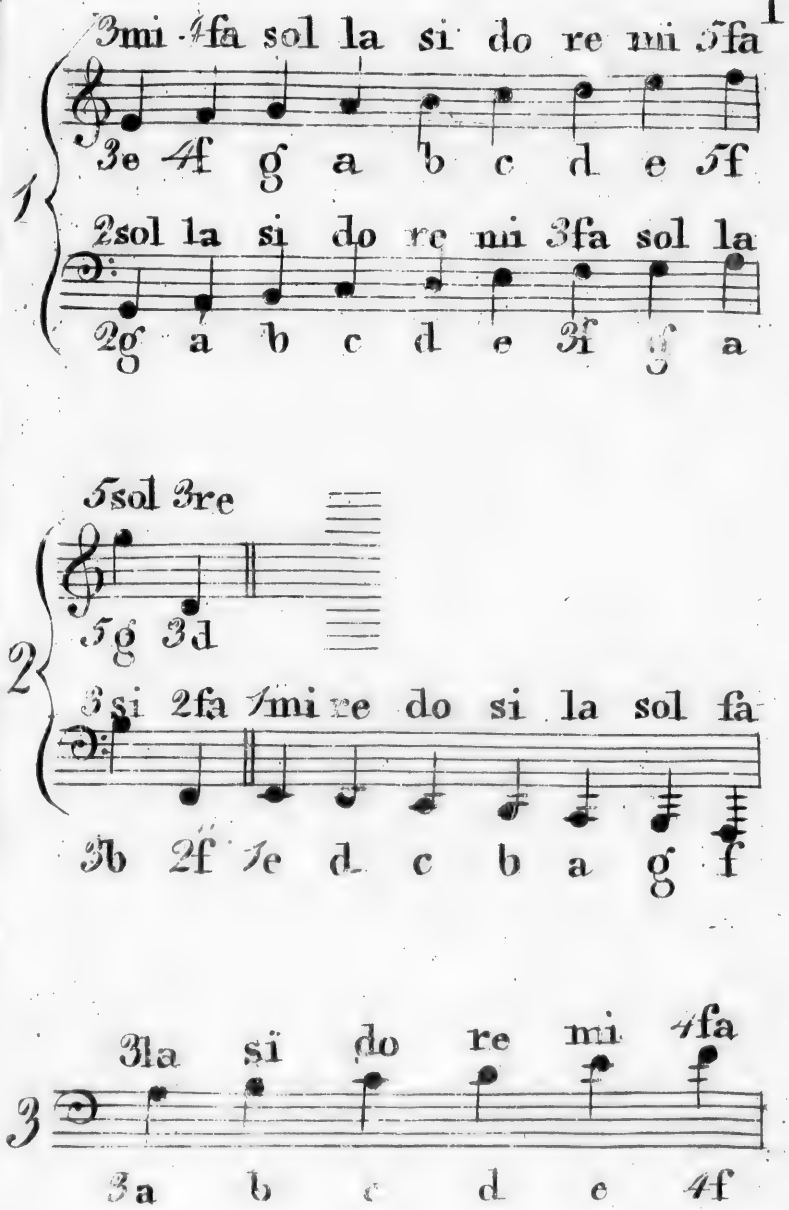
V. S. ...Volti Subito.

Uni. ...Unisoni.

1

2

3


1
3mi 4fa sol la si do re mi 5fa
3e 4f g a b c d e 5f
2sol la si do re mi 3fa sol la
2g a b c d e 3f g a
2
5sol 3re
5g 3d
3si 2fa 1mi re do si la sol fa
3b 2f 1e d c b a g f
3
3la si do re mi 4fa
3a b c d e 4f

1

2

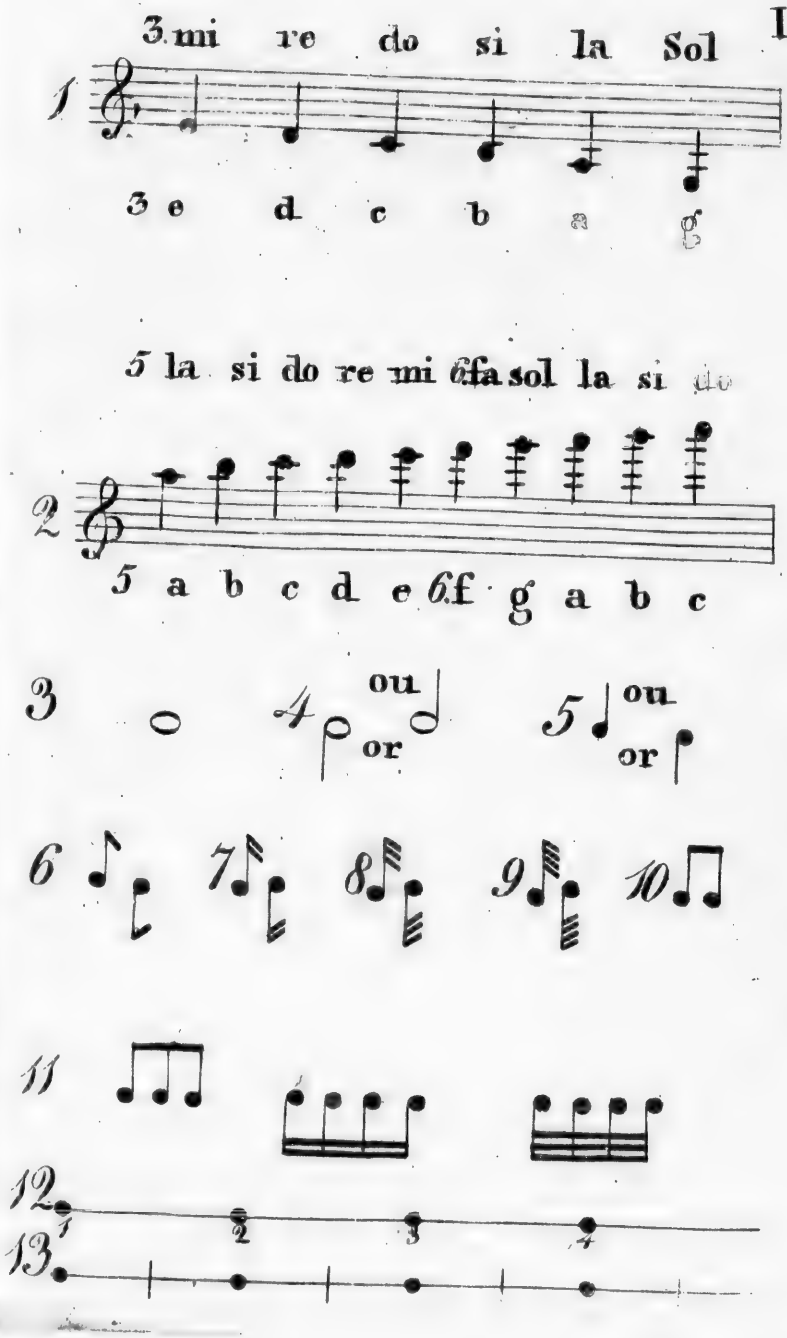
3

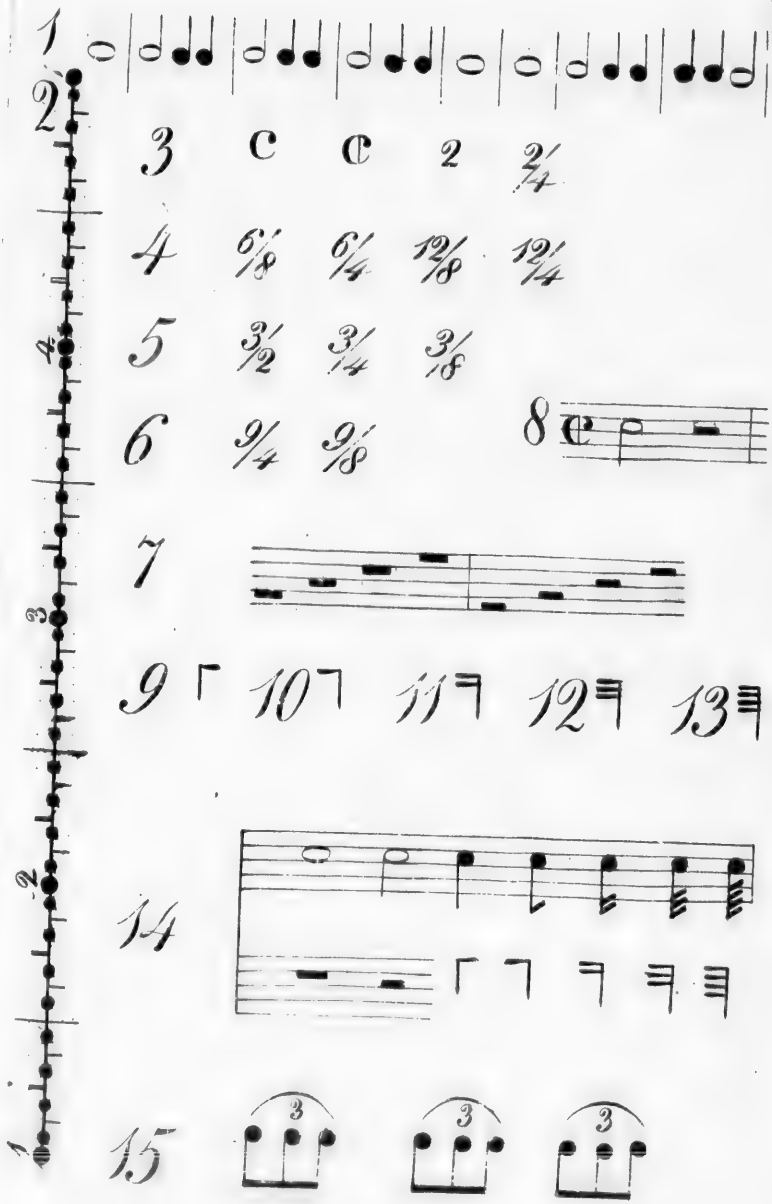
6

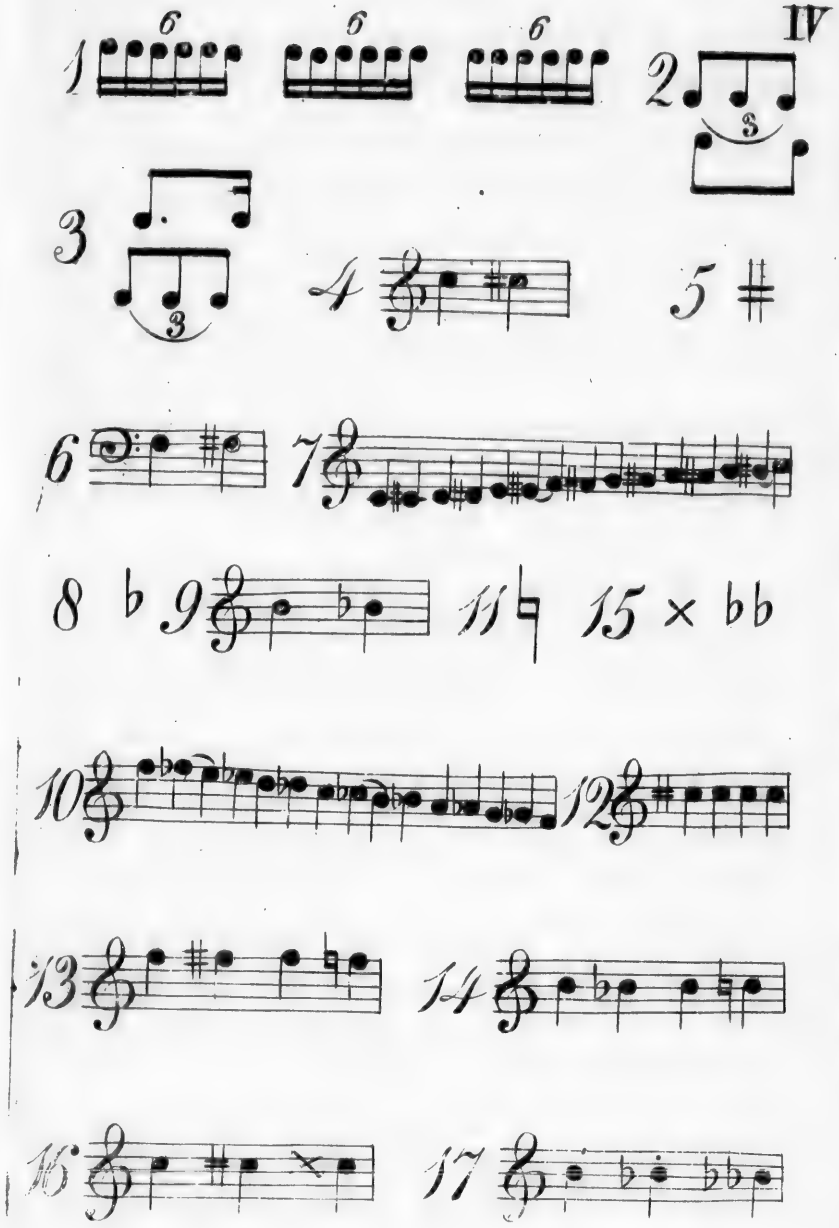
11

12

13


3 mi re do si la Sol
1
3 e d c b a g
5 la si do re mi 6 fa sol la si do
2
5 a b c d e 6 f g a b c
3
4 ou or
5 ou or
6
7
8
9
10
11
12
13
1 2 3 4


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
3
3
3


1
6
6
6
2
3
3
3
4
5
6
7
8
9
11
15
10
12
13
14
16
17

W
E

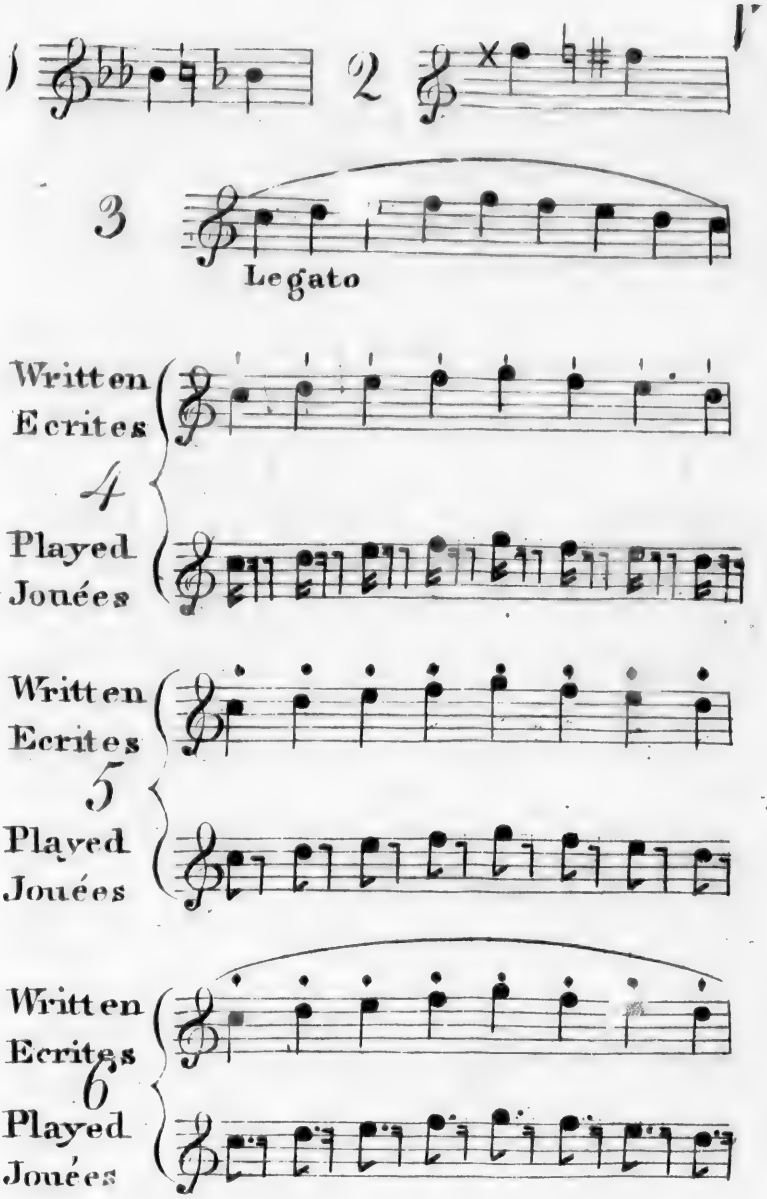
P
J

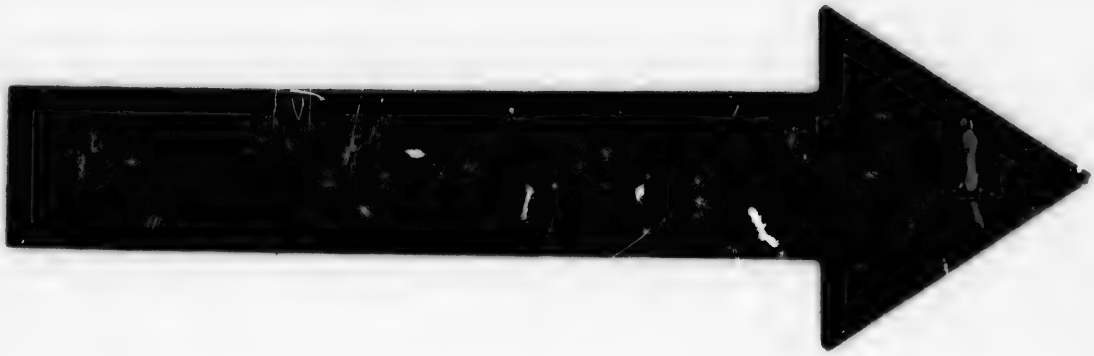
W
E

P
J

W
E

P
J


1
2
3
Legato
Written
Ecrites
4
Played
Jouées
Written
Ecrites
5
Played
Jouées
Written
Ecrites
6
Played
Jouées



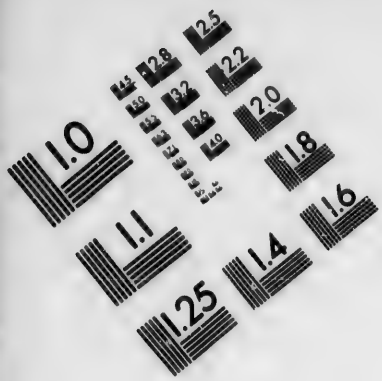
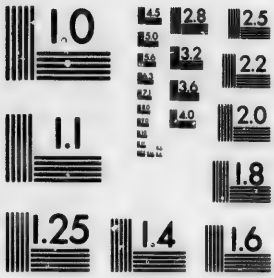
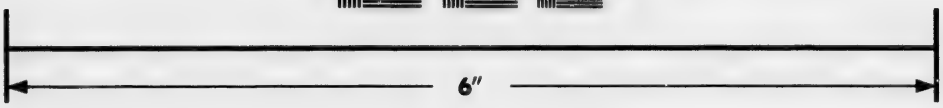
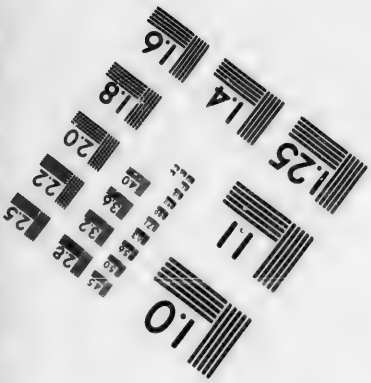
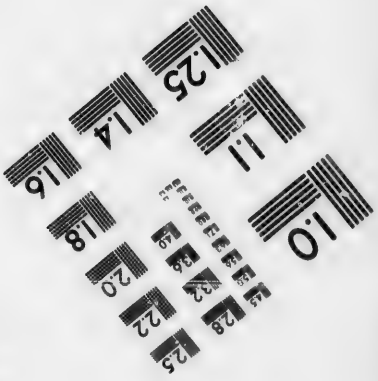


IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (MT-3)





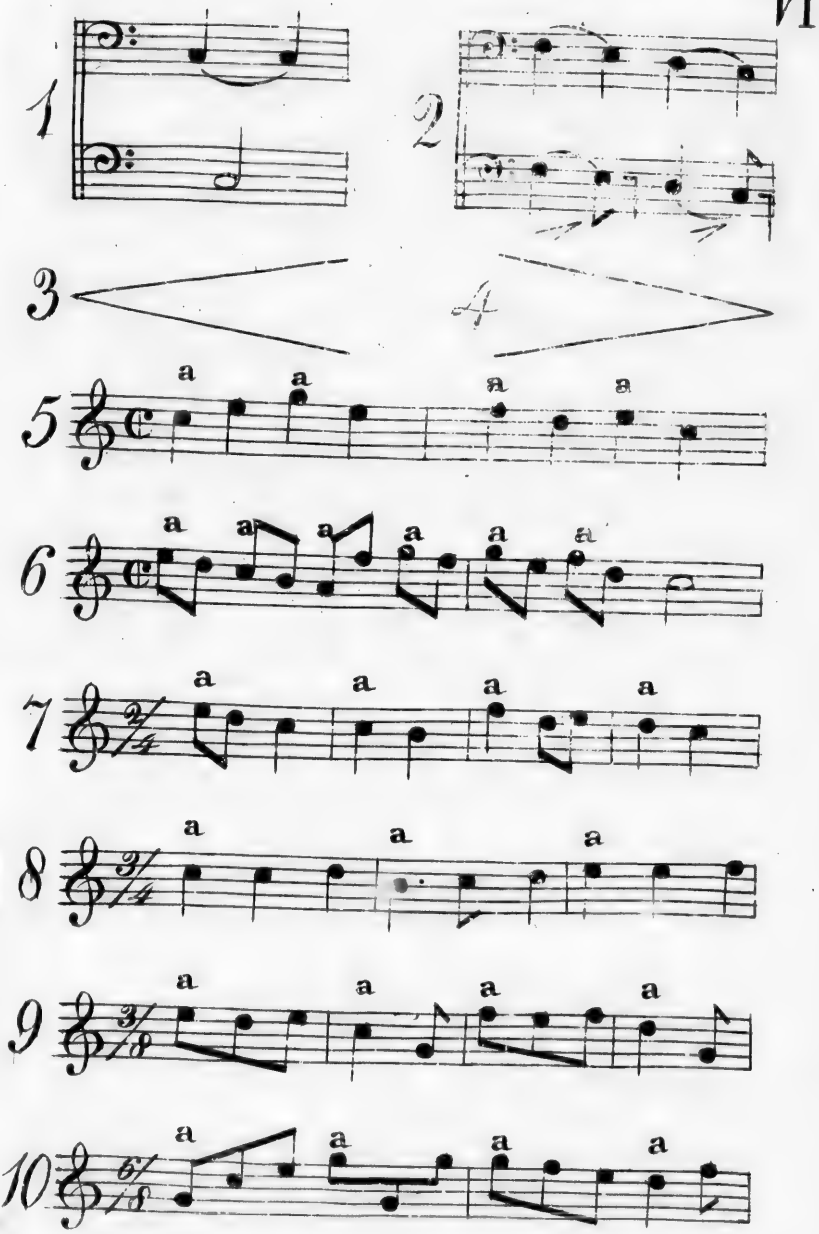


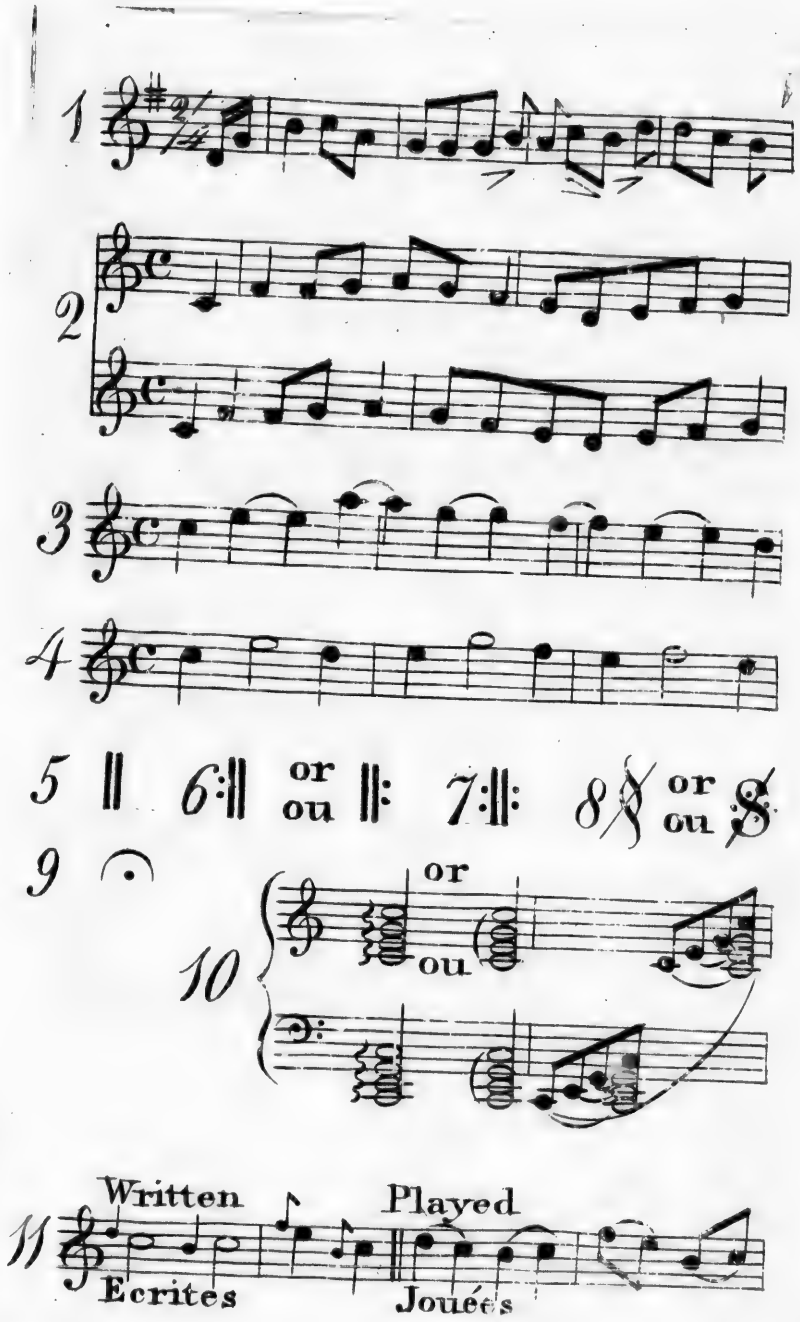


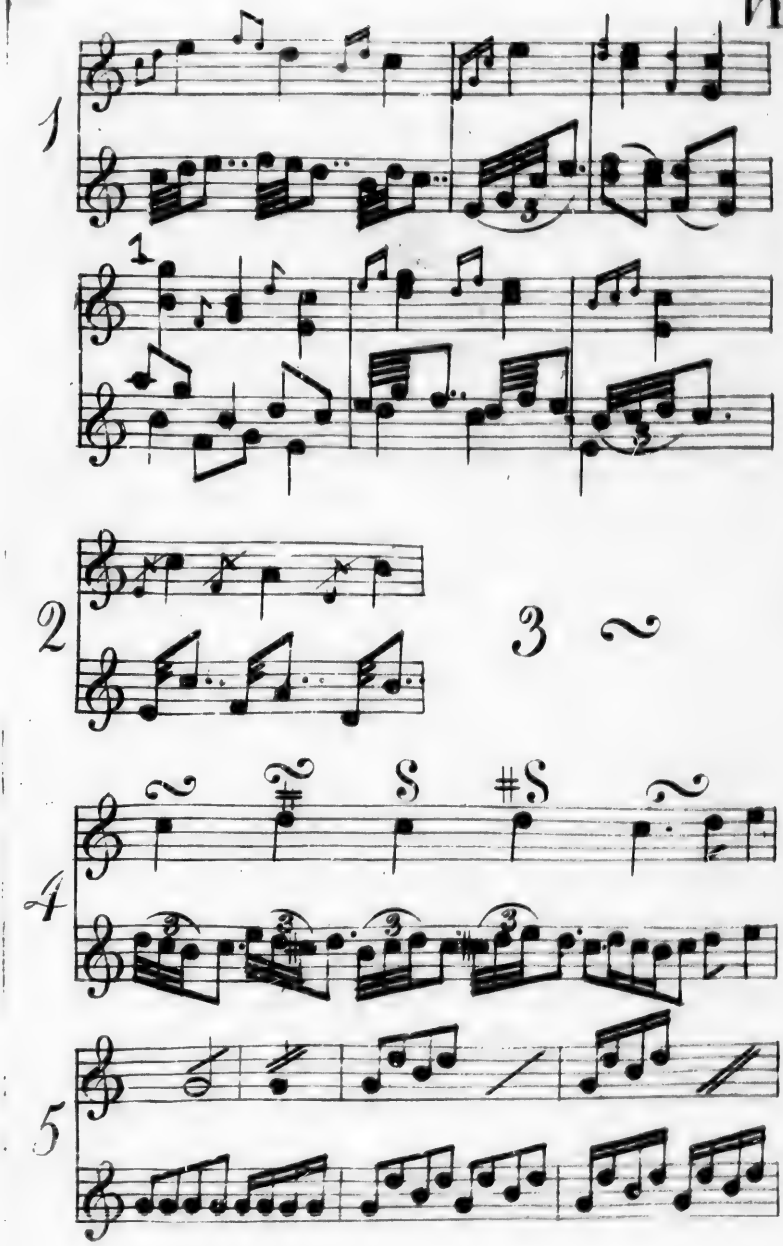
Photographic
Sciences
Corporation

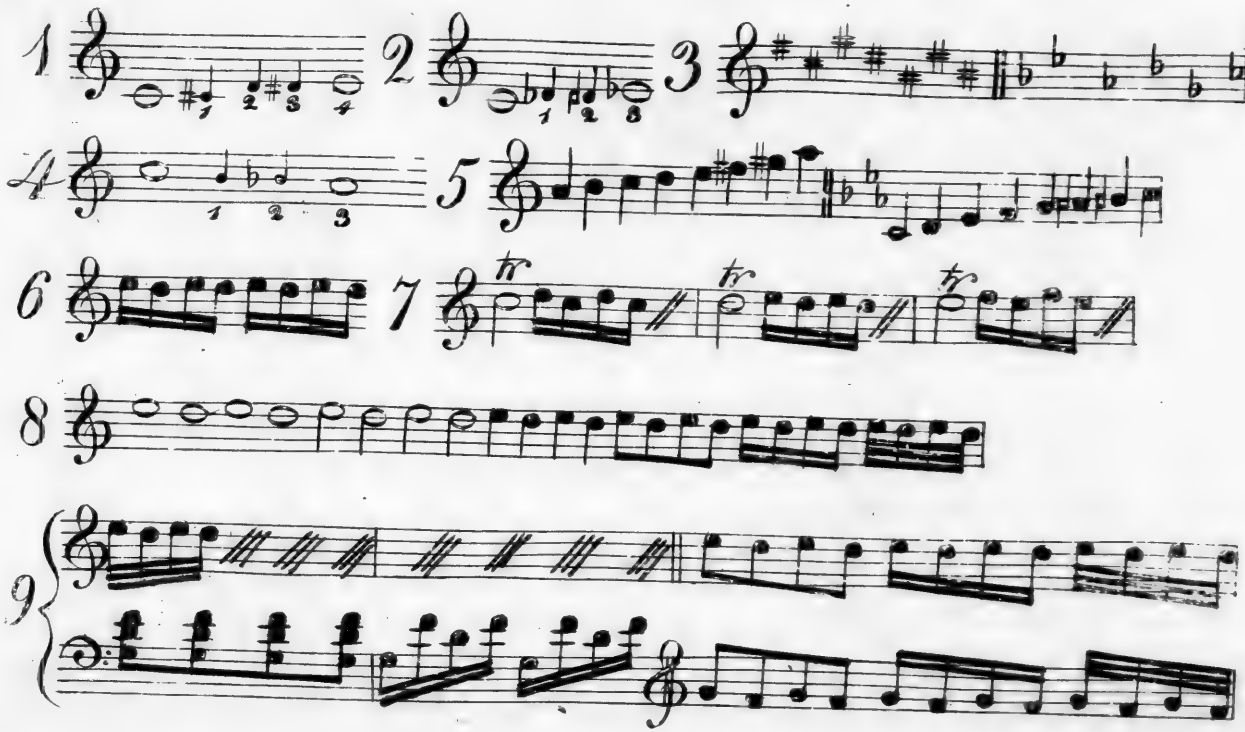
23 WEST MAIN STREET
WEBSTER, N.Y. 14580
(716) 872-4503

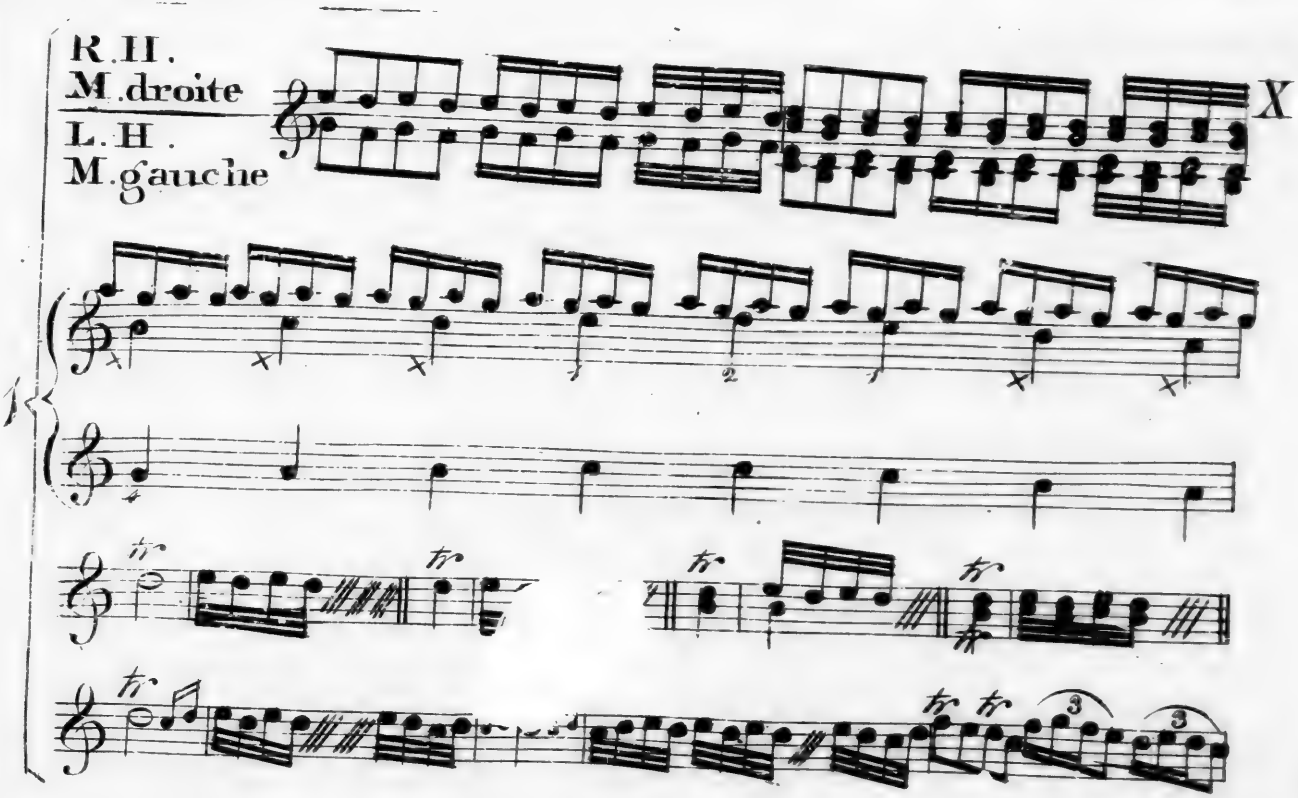
2.8
2.5
3.2
2.2
2.0
1.0

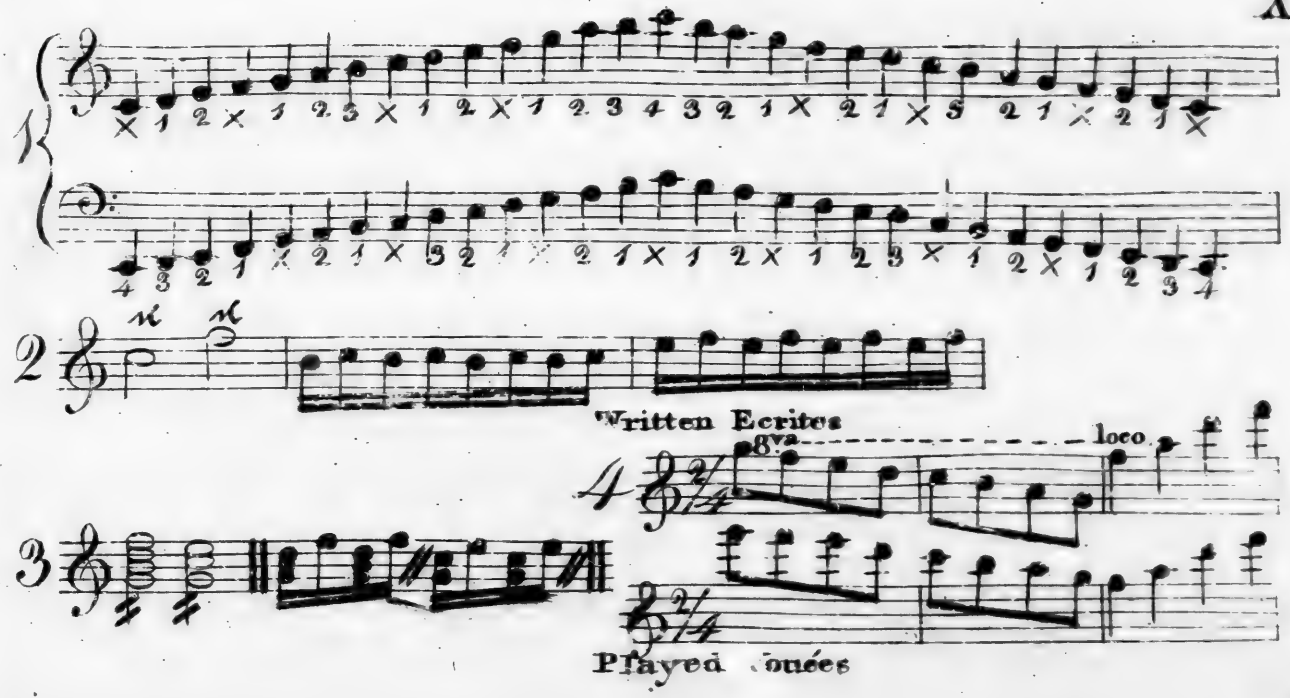

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10


1
2
3
4
5
6
or
ou
7
8
or
ou
9
10
or
ou
11
Written
Played
Ecrites
Jouées

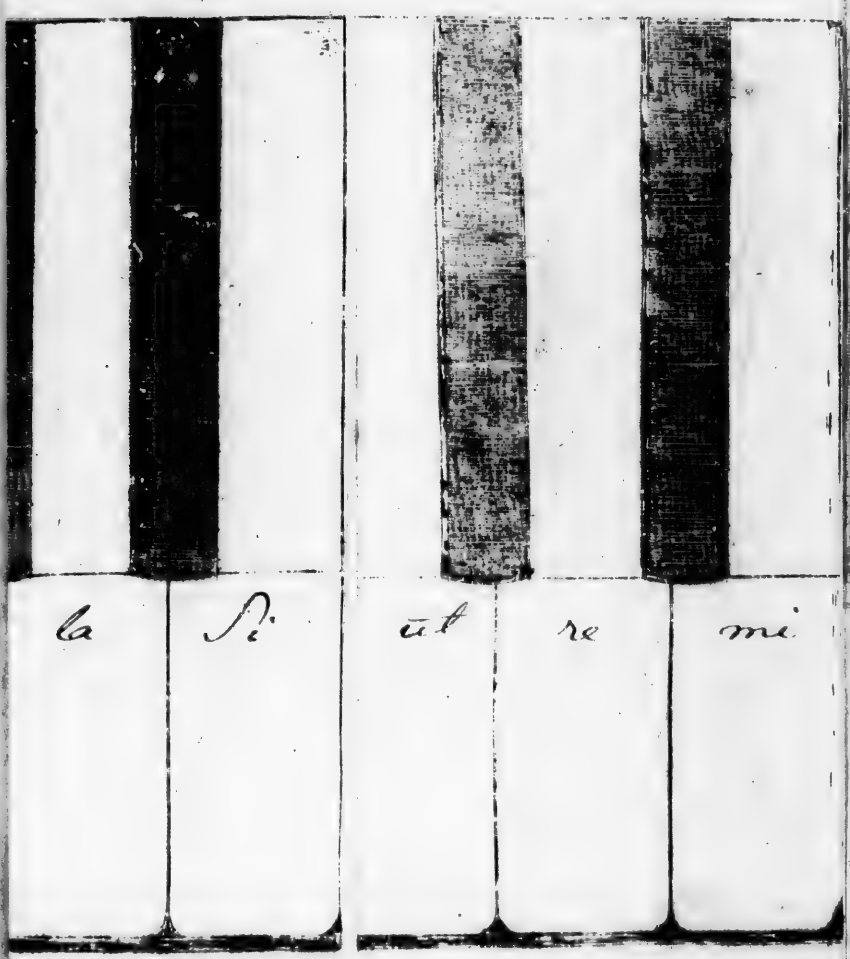

1
1
2
3
4
5

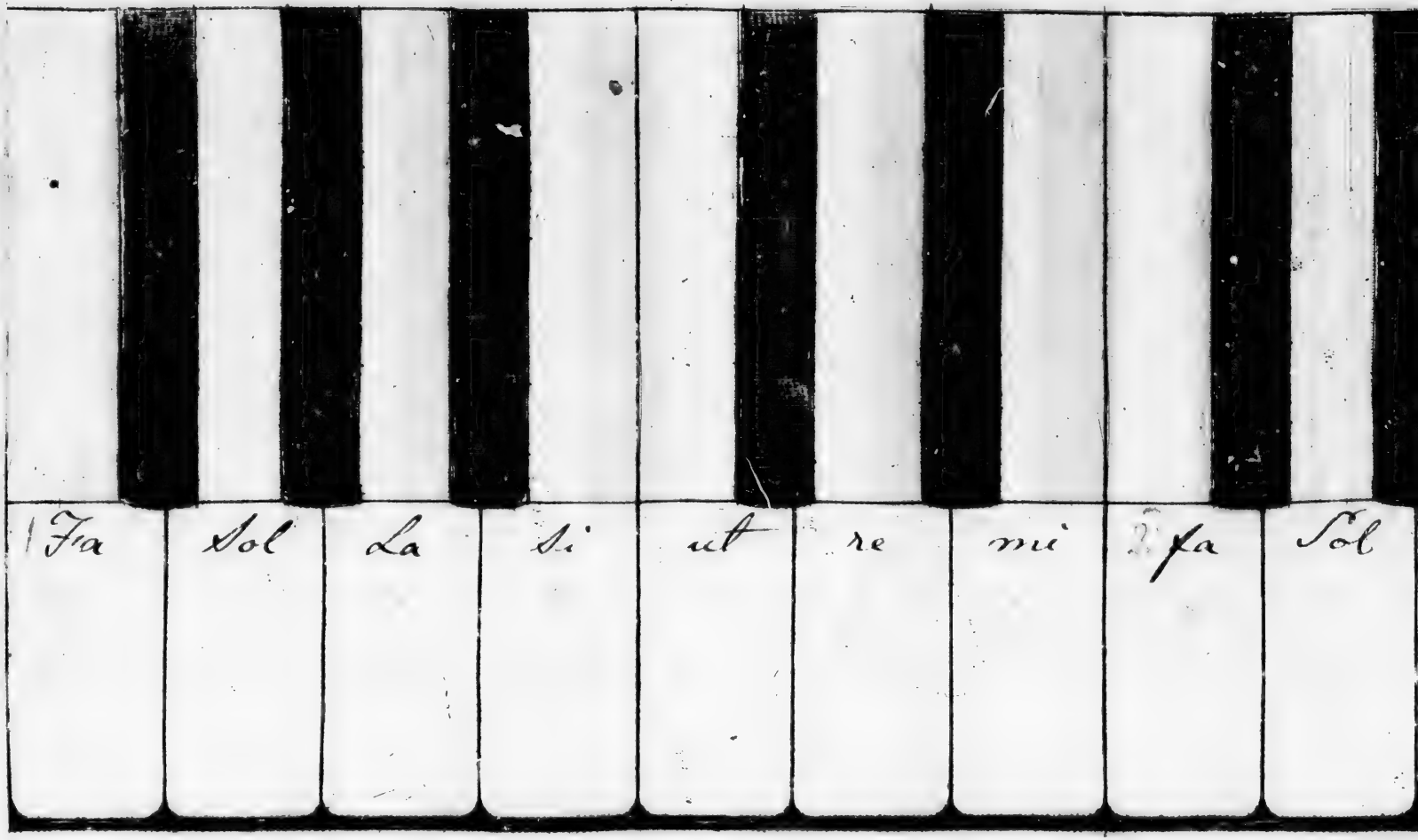

1
2
3
4
5
6
7
tr
tr
tr
8
9

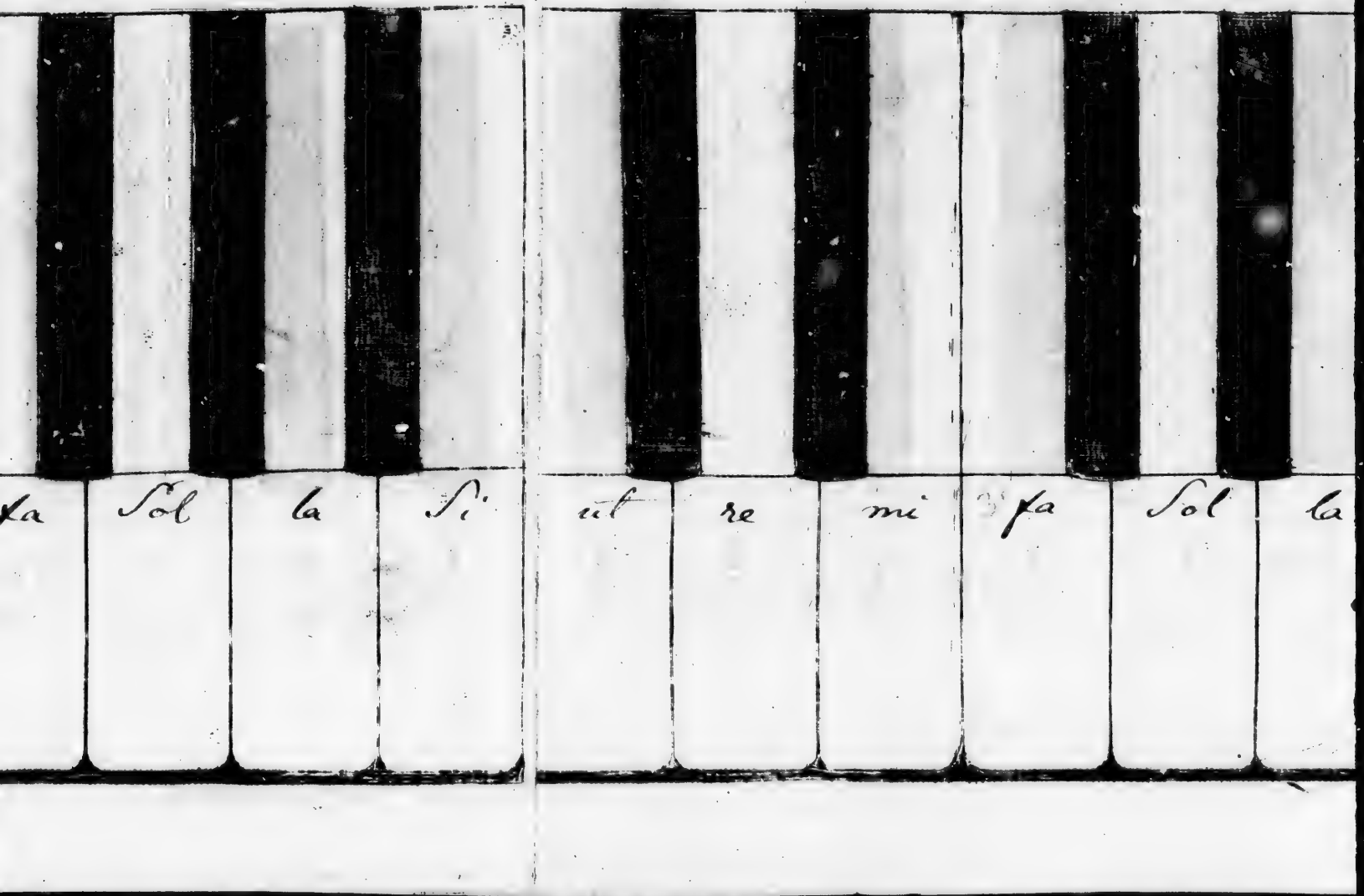

R.H.
M.droite
L.H.
M.gauche
X


1
2
3
4
Written Ecrites
8va
loco
Played Jouées

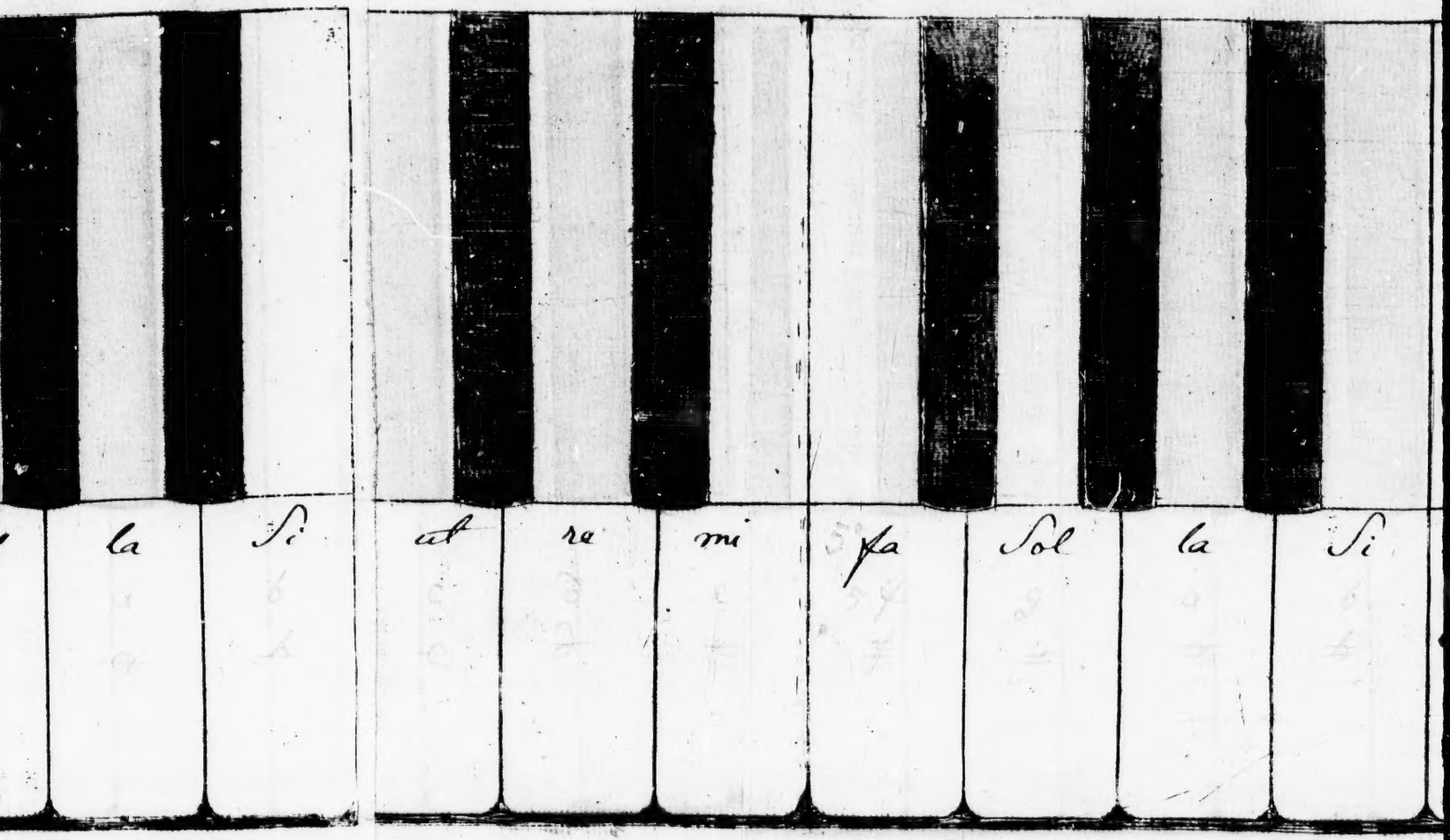
la


la
si
ut
re
mi

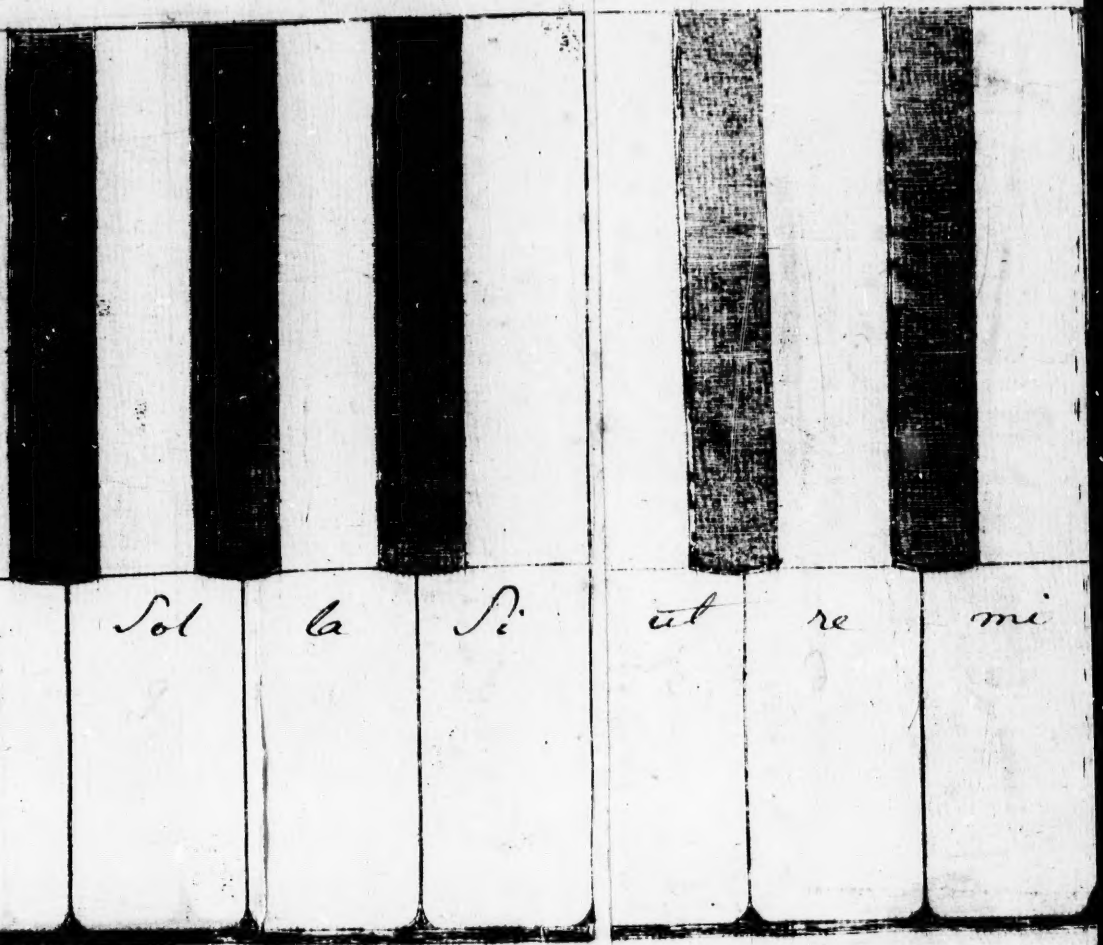

Fa
Sol
La
Si
ut
re
mi
fa
Sol


ka
Sol
la
Si
ut
re
mi
fa
Sol
la

Sol	la	Si	ut	re	mi	fa	Sol	la	


la
Si
ut
re
mi
fa
Sol
la
Si

Si	ut	re	mi	fa	Sol	


Sol
la
Si
ut
re
mi